

النظام السيكولوجية

التعبير الموسيقى

بقلم

الدكتور فؤاد زكريا

تصدرها مكتبة مصر
بإشراف الدكتور عبد المنعم الملهي

الثقافة البكولوجية :

التعبير الموسيقي

- تأليف -

الدكتور فوزي زكريا

ملتزمة الطبع والنشر

مكتبة مصير

٣ شارع كامل صدقي - الفيحاء -

دار مصير للطباعة

١١٢٠ شارع كامل صدقي - الفيحاء -

مقدمة

تدور في صحفنا اليوم معركة أدبية حول طبيعة الفن وغايته ، رهل ينبغي أن يكون فنا هادفا ، أم يكون فنا « من أجل الفن » فحسب . وعلى الرغم من أن هذه المعركة قد طال أمدها ، دون أن يبذل أحد الطرفين جهدا لتفهم وجهة نظر الآخر وإدراك الدلالة التي تكمن وراء تشبثه بها ، فليس من شك في أن من صميم مهمة أى باحث في فن من الفنون ، ألا ينعزل عن هذه المعركة الدائرة ، بل ينبغي عليه ، إذا شاء أن يكون بحثه مرتبطا بالمشاكل الفكرية للعالم الذى نعيش فيه ، أن يحدد موقفه منها ، ويحلل معانيها المختلفة ، ومدى صلتها بالمشاكل التى يناقشها . وأول ما أود أن أنبه اليه ، هو أن مشكلة الفن الهادف والفن لأجل الفن قد أصبح لها معنى باطل عند الكثيرين ممن يعالجونها . فالقضية التى يدافع عنها أنصار فكرة الفن لأجل الفن ، هى قضية تلقائية الفنان : أعنى أن الفنان ينبغي ألا يفرض عليه هدف من الخارج ، بل يجب أن يترك ليبر عما يحس به فحسب . والخطأ الذى يقع فيه كثيرون من أنصار فكرة الفن الهادف (وأكون متجنيا لو قلت كلهم) هو أنهم يصورون دعوتهم كأنها

تفرض على الفنان أهدافاً معينة ، يتحتم عليه أن يجعل من فنه أداة للتعبير عنها • وهذا الخطأ هو أخطر ما يصيب قضيتهم ، وهو الذى يستغله خصومهم ، ويستمدون منه قوتهم • فلا جدال فى أن حرية الخلق ، وتلقائيته ، شرط أساسى لكل إنتاج فنى سليم ، فاذا ضاع هذا الشرط بدا العمل الفنى متكلفاً ، لا روح فيه •

على أن فى الدعوة القائلة بالفن لأجل الفن نقطة ضعف أساسية ، تكاد تقضى على مذهب أصحابها بأسره - تلك هى تماديهم فى فكرة الحرية والتلقائية الى الحد الذى يتركون الفنان فيه ينتج كما يشاء ، حتى لو كان اتساجه هادماً لمقومات الانسانية ، أو الجساعة التى يعيش فيها ، وحتى لو كانت أعماله تبعث فى المجتمع روح التخاذل والانحلال ، أو تتجاهل المشاكل الحقيقية لهذا المجتمع أصلاً • فلا جدال فى أن الفن مسئولية كبيرة ، ومجرد كون الفنان قد أخذ على عاتقه مهمة نشر فنه بين الناس ، ولم يكتف بجعله مسلاة لشخصه هو وحده ، يعنى أنه قد تحمل هذه المسئولية ، أى تحمل العواقب الناجمة عن انتشار فنه بين الناس ، ومن هنا كان من الضروري أن نحاسبه على الآثار التى تجلبها أعماله الفنية على المجتمع الذى يعيش فيه • واذن ، ففى موقف كل من الطرفين نقطة ضعف ينبغى التخلص منها ، وميزة ينبغى الاحتفاظ بها • أى أن الوضع السليم للفن هو أن يكون تلقائياً حراً ، ويكون فى نفس الوقت عاملاً من عوامل النهوض بالمجتمع نحو مستقبل مشرق مضيء •

فكيف نوفق بين هذين الشرطين ، اللذين يبدو كل منهما متعارضا مع الآخر ؟

لست أشك في أن الفنان الصحيح اذا ترك دون أن تفرض عليه أهداف معينة ، سوف ينتج من تلقاء ذاته فنا هادفا . ولا جدال في أن المجتمع الذى يكون عليه أن يفاضل بين فنان يتجاوب معه وفنان ينعزل عن مشاكله ، سوف يفضل الأول حتما . بل ان الناقد العالم ينبغى بدوره أن يفضل : ذلك لأن الفن يفترض قبل كل شىء حساسية مرهفة ، والفنان الذى يصل به جمود الحس الى حد عدم الشعور بمشاكل الجماعة المحيطة به — كأن يقصر هذه المشاكل مثلا على الحرمان الجنى فى الوقت الذى يكون المجتمع فيه زاخرا بالمشاكل الحيوية التى تتعلق بتوفير ضرورات الحياة لأبنائه — مثل هذا الفنان لا يستحق الاسم وحده . فالمقياس المعترف به للمفاضلة بين فنان وآخر ، أعنى دقة الحس وسرعة التأثر ، هو ذاته الذى يحتم علينا ايثار الفنان الذى يشارك مجتمعه مشاكله ويعينه على حلها ، على ذلك الذى ينعزل عما حوله ، أو يفرق الناس فى مشاكل لا تمس شخصا سواه من حيث هو فرد .

واذن فتلقائية الفن لا تتعارض على الاطلاق مع كونه هادفا ، ولا أشك في أن وضع المشكلة على هذا النحو يوفر علينا كثيرا من المناقشات التى دارت حول هذا الموضوع ، والتى تمسك كل فريق فيها بموقفه دون أن يحاول تفهم وجهة نظر الآخر : فظن فريق الفن الخالص ، أو الفن لأجل الفن ، أن خصومهم يرمون

الى تقييد حرية الفنان وفرض موضوعات معينة عليه (واذا
حللنا أقوال بعض دعاة الفن الهادف وجدنا أن لهؤلاء بعض
العذر في ظنهم هذا) - بينما ظن فريق الفن الهادف أن الحرية
والتلقائية ترتبط حتما بالانعزالية والفردية (ولهم بدورهم
العذر في ذلك) • ولو حلل كل من الفريقين موقف الآخر على
حقيقته لوجد أنه لا تعارض بينهما على الإطلاق ، وذلك اذا
استبعدنا من الموقفين ما يشوبهما من تفسيرات باطلة •

وفي هذا البحث تطبيق مفصل لهذا الرأي على مشكلة نحس
في مجتمعنا الحالي احساسا واضحا بضرورة معالجتها ، هي مشكلة
التعبير الموسيقي • فالحل النهائي ، الذي نتقدم به في نهاية
الكتاب ، يتمشى مع ما قلناه من أن أحوال المجتمع تنعكس
على الفنان وتضفي على أعماله صبغتها الخاصة ، ومن أن هذا
الانعكاس ينبغي أن يترك حتى يظهر من تلقاء ذاته بحرية ،
دون أن تفرضه على الفنان أية قوة خارجية • وبهذا وحده
ترتفع موسيقانا الى المستوى الذي بلغته الموسيقى العالمية ،
ويكون في وسعنا أن نقول ان لدينا موسيقى ذات قدرة
معبرة بحق •

فؤاد زكريا

يوليو ١٩٥٦

خصائص الفن الموسيقي وعناصره...

طبيعة الفن الموسيقي ...

ليست المكانة الرفيعة التي تحتلها الموسيقى وليدة التطورات الحديثة التي مر بها هذا الفن ، بل لقد كان القدماء يؤمنون بأن للموسيقى في النفس تأثيرا يتجاوز تأثير سائر الفنون فيها . وآية ذلك تلك القصص والأساطير العديدة التي نسبت الى الموسيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة ، فتحرك الجبال مثلا ، أو على النفس الانسانية ، فتجعلها تنقاد لاغراء عرائس البحر مع أن في ذلك حثفها . وفي عالم العقائد كان للموسيقى أهمية كبرى ، تتبدى ايجابيا وسلبيا في آن واحد . فمن العقائد ما كانت تستعين بالموسيقى في بث الايمان بها في نفوس الناس ، ويكفي دلالة على ذلك أن الموسيقى الأوربية خلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسة ارتباطا أساسيا ، بل كانت بعض أسرارها وقفا على رجال الدين الذين يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن يبوح بها . ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو تراها أقرب الى الحلال البغيض ، وكان في ذلك اعتراف ضمني بما للموسيقى من تأثير على النفوس ، وان يكن التأثير هنا يعد خطرا أخلاقيا ينبغي تجنبه .

وفي الفكر القديم حفظ لنا التاريخ أثرا ربما كان هو أول

وثيقة تشار فيها مشكلة التأثير الأخلاقي والاجتماعي للفنون بوجه عام ، والموسيقى بوجه خاص ، أعنى جمهورية أفلاطون ، التي يوصى فيها بالعناية بالتعليم الموسيقى ، ويعده عنصرا أساسيا في تربية النشء ، ويدعو الى استبعاد مقامات موسيقية معينة ، لما لها من تأثير أخلاقي ونفسى ضار .

ولكن ، هل تغير موقف المدنية الحديثة من الموسيقى ، بعد أن تخلصت الأذهان فيها من آثار السحر والخرافة ، واتخذت موقفا مستقلا عن العقائد في نظرتها الى الفنون بوجه عام ؟ الحق أن مكانة الموسيقى بين سائر الفنون لم تتغير ، وكل ما في الأمر هو أن تقدير الموسيقى قد أصبح واعيا ، بعد أن تكشفت الأسباب التي من أجلها نظر الى الفن الموسيقى في بداية الأمر نظرة يحوطها جو صوفي خفى ، ويغلفها السحر والغموض .

فالموسيقى هي بطبيعتها أكثر الفنون استقلالا : هي ليست فنا تصويريا أو تشكليا لموضوعات يمكن الإشارة اليها ، ولا فنا تستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنها لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها الى وسيلة أخرى من وسائل التعبير . ولنتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة : فالموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئا . فبينما نجد الرسم فنا تصويريا ، والنحت له صلة بتصوير الواقع الخارجى عن طريق أبعاده الثلاثة ، والأدب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية ، فإن الموسيقى لا تقلد ولا تمثل شيئا ، وهي في هذا نخط فنى مستقل بذاته . على أن قولنا

هذا ينطبق - إذا شئنا الدقة - على الأطوار القديمة للفنون الأخرى أكثر مما ينطبق على طورها الحالى : ذلك لأن الرسم والنحت - بل بعض مدارس الأدب - تنزع فى اتجاهاتها الحديثة الى التخلي عن مهمة التصوير والتقليد ، وتكتفى بأن توحى بعمان معينة ، دون أن نجد بين العمل الفنى وبين الواقع الذى يمثله علاقة محاكاة مباشرة . ونستطيع أن نقول ان مثل هذا الاتجاه انما هو تقرب للشقة بين الموسيقى وبين سائر الفنون ، ولكنه بينما يتخذ صفة التطور الحديث فى هذه الفنون ، نراه طبيعة أصيلة فى الموسيقى من أول عهدها . أما اذا قيل ان الموسيقى تسعى فى بعض الأحيان الى تقليد أصوات الطبيعة ، ففى وسعنا أن نرد على ذلك بأن هذا التقليد ، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع ، هو فى واقع الأمر إحياء بعناصر الطبيعة هذه ، وليس تقليدا لها : اذ أن الأصوات الطبيعية ، كما هو معروف ، ليست موسيقية ، لعدم انتظام ذبذباتها ، فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة ، بل هى تهذبها وتصلقها ثم توحى بها من بعيد ، ولا يتيسر لها أن تقلد الا أصواتا طبيعية بسيطة فى أحوال نادرة ، كما فى الحركة الثانية لسيمفونية بيتهوفن السادسة ، حيث تقلد أصوات بعض الطيور على سبيل الحلية ، لا رغبة فى التقليد المباشر ذاته .

وهذه المسألة الأخيرة تؤدى بنا الى الصفة الثانية للموسيقى : فقد قلنا ان أصوات الطبيعة لها ذبذبات غير منتظمة ، وأنها

تبعاً لذلك أصوات غير موسيقية ، ومعنى ذلك أن المادة التي يستخدمها الفن الموسيقى ، وينبنى عليها تركيباته المعقدة ، وأعني بها الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام ، لا تستمد من الطبيعة مباشرة ، وإنما هي مادة لا بد لها من وسائل مصنوعة ، هي الآلات الموسيقية التي تصقل الأصوات وتنظم ذبذباتها ، أو الغناء المدرب الذي يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد . ونستطيع أن نقرب هذه الفكرة إلى الأذهان إذا أشرنا إلى استحالة تقليد الآلات الموسيقية لأصوات الكلام الانساني ، إذ أن انتظام ذبذبات الأصوات الصادرة عن هذه الآلات يحول دون ذلك . وفي هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافاً واضحاً عن سائر الفنون : فالرسم يستمد مادته ، وهي الألوان والخطوط ، من الطبيعة مباشرة ، أو هو يجد فيها نظيراً لهذه المادة ، كذلك الحال في الكتل التي يستخدمها فن النحت ، والكلمات التي يستخلصها الأدب من الحديث البشري المعتاد .

ولما كانت مادة الفن الموسيقى لا تستخلص مباشرة من أي مصدر سوى الوسائل التي أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن ، أي الآلات أو الغناء المدرب ، فقد بلغ هذا الفن حداً من الاستقلال جعل له كيانه قائماً بذاته ، ويستحيل أن يرد إلى غيره . فبينما نجد الشعر مثلاً قابلاً في معانيه على الأقل — لأن يفهم إذا ترجم إلى لغة أخرى ، هي لغة النثر ، وبينما نجد النون المقلدة تفهم بالرجوع إلى الأصول التي تقلدها ، نجد

الموسيقى لا تقبل أن تترجم الى أية لغة أخرى • فتجربة
الموسيقى تجربة لا نظير لها ، وتذوقها يتم عن طريق عملية
فريدة لا تفهم الا من خلال سياقها الداخلى وحده • والاتفعال
الذى تثيره الموسيقى يستحيل أن يعبر عنه بلغة أخرى ، أو
بوسيلة أخرى من وسائل التعبير ، ولا يمكن تصويره الا بسمع
هذه الموسيقى ذاتها • ومن هنا قيل ان الموسيقى لغة مستقلة ،
مكتفية بذاتها •

ولكن هل الاستقلال هو الصفة الوحيدة التى يتميز بها
الفن الموسيقى ؟ الحق ان الموسيقى تنفرد عن سائر الفنون
بصفتين أساسيتين : صفة العمومية ، والذاتية •

أما العمومية ، فترجع الى ما تيناه فى الفن الموسيقى من
استقلال واكتفاء ذاتى • فلما كانت لغة الموسيقى لا ترتبط
بموضوعاتها أى ارتباط مباشر ، ولما كانت لا تستمد عناصرها
من الطبيعة مباشرة ، بل تخلقها فى مجالها الخاص ، فقد استحالت
على الموسيقى أن تقدم وصفا مباشرا لأى موضوع خاص ،
وانما تصور دائما انفعالات وأحاسيس عامة • ومهما حاول المرء
أن يأتى بروابط بين المؤلفات الموسيقية وبين موضوعات معينة ،
فلا بد أن يعترف بأن الموسيقى لا تصور فى هذه الموضوعات
جوانبها الجزئية ، وانما تعبر عن الأوجه العامة فيها • والذى
لا شك فيه أن الفنون الأخرى أقدر على تصوير الخصوصيات
والجزئيات من الموسيقى • واذا كان العمل الفنى السليم ،
سواء أكان قصيدة أم لوحة أم تمثالا ، قادرا على أن ينقلنا من

موضوعه الجزئي المباشر الى الموضوع العام الذي تتدرج تحته كل الجزئيات ، فلا شك في أن هذا الانتقال يتم عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر الا لمن اكتسب خبرة وفهما عميقا لطبيعة العمل الفني في هذه المجالات . أما في حالة الموسيقى ، فالتأثير المباشر لها هو الأحاسيس العامة ، ومن المحال حين تسمع قطعة تثير فيك معنى الحزن أو الحماسة أن تقول ان هذا حزن شخص معين ، أو تحمس الى نوع معين من الأفعال ، وإنما الذي نحس به مباشرة هو شعور عام بالحزن أو بالحماسة ، لا يمكن تخصيصه الا فيما بعد ، وبطرق ووسائل متكلفة .

وأما صفة الذاتية ، فترجع الى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق . ذلك لأن فنون النحت والتصوير فنون مكانية ، تخلق في بعدين ، كالتصوير ، أو ثلاثة أبعاد ، كالنحت ، وتتذوق مكانيا أيضا ، أعني أن أعمالها الفنية تدرك في لمحة واحدة ، ولا تأثير لمعنى الزمان في ادراكها الا من حيث أنه يجلو بعض غوامض هذا الادراك السريع الأول . أما الموسيقى ، فهي فن زماني بالمعنى الصحيح : أعني أن أداءها يتم خلال التعاقب الزماني ، ولا تتصور أنغامها أو ايقاعها أو مجموعات التوافقية الا متتالية . وبعبارة أخرى ، فالموسيقى تسمير في خط زماني رأسي ، أما فنون التصوير والنحت فتتبع مساراً مكانياً أفقياً . ولا شك في أن هذا الاختلاف راجع الى طبيعة الوسائط الحسية التي تنقل بها هذه الفنون : فالموسيقى تنقل بالأذن ، وهي حاسة تعتمد على التعاقب الزماني ، أما

الفنون التصويرية والتشكيلية فتنقل بالعين ، وهى حاسة مكانية تلاحظ الأبعاد الخارجية وتدرکها ادراکا مباشرا .

ولقد ربط الفلاسفة منذ عهد غير قريب بين الزمان وبين الذاتية : ذلك لأن احساساتنا التى تصاغ فى قالب مكانى ، كالمرئيات واللموسات ، هى احساسات موضوعية ، ندرکها مباشرة بوصفها خارجة عنا ، مستقلة عن ذاتنا ، بل ان هذه الاحساسات هى أساس اعتقادنا بوجود عالم خارجى . أما الاحساسات التى تصاغ فى قالب زمانى ، كالمسموعات ، فهى بطبيعتها ذاتية ، أعنى أنها تعتمد على الذات التى تتلقاها اعتمادا أساسيا ، وتبعث فينا شعورا بأنها صادرة عن أعماقنا الباطنة . وليس أدل على ذلك من أن التفكير بدوره ، وهو عملية باطنة تماما ، يتخذ قالباً زمانيا ، يتمثل فى تعاقب الأفكار بعضها وراء بعض ، ولكنه يستحيل أن يتخذ قالباً مكانيا ، أى أن تشاهد الأفكار فيه خارجيا ! فالموسيقى ، على هذا الأساس ، ألصق الفنون بأعماق الذات الانسانية .

من أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة ، وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون بأسره . ودارس الفلسفة لا يغيب عن ذهنه رأى قديم يتمثل فيه قولنا هذا أصدق تمثيل ، وأعنى به رأى الفيثاغوريين ، الذين فسروا الكون كله بأنه عدد ونغم . وإذا كانت عبارتهم هذه عبارة مجازية ، تفسر بأنها إشارة الى أن للكون وجهها كمي ، هو العدد ، ووجهها كيفي ، هو ما عبروا

عنه بكلمة النغم ، فلا ينبغي أن نسي أن استخدام الرمز ذاته أمر له دلالة العميقة ، وأن تعبيرهم عن كل الاختلافات والتنوعات الكيفية الهائلة في الكون ، بكلمة النغم ، يدل على مدى اتساع مدلول الأنغام عندهم ، ومدى ارتباطها بالطبيعة العامة للكون في نظرهم .

وإذا شئنا أن نعرض مثلاً لفيلسوف حديث ، فأهم الشخصيات في هذا الصدد هي شخصية شوپنهاور . ولنقتبس هنا كلمات لها دلالتها العميقة ، شرح بها شوپنهاور طبيعة الموسيقى في الجزء الأول من كتابه « العالم بوصفه إرادة وتمثلاً » : « إن كل النوازع والخلجات والسورات التي تنتاب الإرادة ، وكل ما يجري في باطن الإنسان ، ويطلق عليه العقل اسماً سلبياً خالصاً هو « الشعور » — كل ذلك يجد خير تعبير عنه في الألحان التي لا تنهاى إمكانياتها . ولكن ذلك التعبير في عموميته أشبه بالصورة الخالصة التي تجردت عن كل مادة ، فهو يعبر عن الشيء في ذاته ، لا عن مجرد الظواهر... من تلك الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء ، يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيراً ملائماً عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو ، فإن كلا من هؤلاء يتبدى لنا وبين معناه الباطن أمامنا بوضوح ، وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له — كذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية ، أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم في ذاتها ، مع أنه لو فكر في الأمر بروية لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الألحان

وبين الأشياء التي تحيط به . ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون في أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر ، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للارادة ، وإنما هي صورة مباشرة للارادة ذاتها ، تعرض المعنى الميتافيزيقى لكل ما هو طبعى في هذا العالم ، وتوضح ما يكمن وراء كل ظاهرة من شىء في ذاته . وعلى ذلك ، فكما يمكن تسمية العالم ارادة متجسدة ، كذلك يمكن تسميته موسيقى متجسدة . »

لن نجد فيلسوفاً تأثر بالطابع الفريد للموسيقى أكثر مما تأثر بها شوپنهاور ، على النحو الذى عبر عنه فى النص السابق . وحسبنا أن نشير الى أن هذا الفيلسوف ، الذى رأى الكون كله مظاهر للارادة ، ولم يستطع أن يهتدى الى هذه الارادة ذاتها مباشرة ، قد اهتدى اليها فى الموسيقى ، التى لا تقلد موضوعات خارجية ، ولا تنقل أحاسيس النفس بطرق غير مباشرة ، بل تعبر عن كل أوجه الارادة تعبيراً مباشراً لا وسائط فيه ، ومن هنا كانت فى رأيه تصلح لفهم الطبيعة الكامنة للعالم ذاته ، الذى هو تجسد الارادة ، أو ان شئت فقل تجسد الموسيقى .

على أننا لا نود أن نطيل الكلام فى هذه النظرة الصوفية الى الموسيقى وإنما الذى يعيننا هنا أن نشير الى أن الطبيعة الخاصة للفن الموسيقى هى التى أوحى بمثل هذا الفهم لها . والأمر الذى يجب أن نتنبه اليه ، هو أن الموسيقى دائماً فن انسانى قبل كل شىء ، أعنى أنها فن مرتبط بحياة الانسان

الواقعية ، وبصراعه خلال هذه الحياة • فمن المحال أن تفهم
موسيقى أية فترة من الفترات ، الا اذا عرفنا كيف كان الناس
يعيشون فيها ، وماذا كانت نظرتهم الى الحياة والى العالم
والى المجتمع •

وقد يبدو هذا الرأى غريبا بعد ما قلناه عن استقلال
الموسيقى وعموميتها وذاتيتها • فقد يفهم المرء من هذه
الصفات أن الموسيقى فن مستقل عن الواقع الحى الذى يعيش
فيه الناس ، وأنها تبلغ فى عموميتها حدا يبعد بينها وبين أية
نظرة خاصة الى الحياة والى المجتمع ، وأن القوة الوحيدة
الدافعة الى خلقها هى المشاعر الذاتية والظروف الفردية التى
يعمر بها مؤلفها فحسب • على أن هذا الفهم أبعد ما يكون عن
قصدنا • فكل هذه الصفات التى أشرنا اليها ، تتعلق بوسائل
الخلق الموسيقى، لا بالقوة الدافعة الى هذا الخلق ، أو بالأهداف
التى يضعها الفنان نصب عينيه • ذلك لأن حساسية الفنان
الصادق تجعله أكثر الناس تأثرا بأحوال الحياة
المحيطة به ، فنأتى موسيقاه صورة معبرة عن هذه
الأحوال ، وان كانت وسيلته الى الخلق الفنى ذاتية • وعلى
حين تكون المعانى الموسيقية عامة ، فلا شك أنها تثير من
الانفعالات ما يتلاءم مع الأفكار والمشاعر المسيطرة على ذهن
الفنان • وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فكرة خاصة
بمعناها ، أو احساس محدد ، أو حادثة جزئية ، فانها تعكس
بلا جدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنان ، وتبعث فى نفوس

سامعيها احساسا يتمشى مع احساسه عند تأليفه لها . أما استقلال الموسيقى ، فلا يعنى على الاطلاق انعزالها عن الواقع المحيط بها ، وانما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ، ويعنى أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل أو تصوير مباشر ، وانما هى علاقة احياء ، تبعثه الموسيقى فى النفس فتخلق فيها شعورا عاما يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع ، وان لم يكن يحاكيه بطريق مباشر . ولست أعنى أن كل موسيقى قد اكتسبت هذه الصفات ، وأصبحت معبرة عن الواقع الحى الذى خلقت فيه مع تميز وسائلها بالصفات الخاصة للفن الموسيقى ، ولكنى أعنى أن المثل الأعلى للموسيقى ينبغى أن تتوافر فيه هذه الصفات ، وأن هناك بيئات موسيقية معينة قد اقتربت من هذا المثل الأعلى ، وعملت على تحقيقه بكل ما وسعها من جهد ، هى البيئات الموسيقية الغربية ، وهى التى يدور حولها البحث فى هذا القسم من دراستنا .

اللغة الموسيقية

لكل فن وجهان : وجه تركيبى ، ووجه تحليلى . أما الوجه التركيبى فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى فى صورته النهائية ، وموقفنا بازاء هذا الوجه هو أن نحدد قيمته الجمالية ، ونقيسه بالمقاييس الذوقية المتعارف عليها فى ذلك الفن . وأما الوجه التحليلى ، فهو ، كما يدل على ذلك اسمه ، تحليل مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل الى صورته النهائية ، ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان ، وللأساليب المختلفة التى يتأثر بها ، وللتجديدات التى يبتكرها . وكل فن سليم يجب أن بنطوى على هذين الوجهين معا ، واذا كان الوجه الأول هو الذى يتبادر الى الذهن لأول وهلة كلما ذكرت كلمة الفن ، فلا جدال فى أن الوجه التحليلى يعدنا بالأساس العلمى الذى يجب أن يركز عليه كل فن - حقا ان كثيرا من التحليلات التى نصل اليها فى دراستنا العلمية للفن ربما لا تكون قد طرأت على الذهن الواعى للفنان ، ولكنها مع ذلك ضرورية بالنسبة الى الأجيال التالية ، التى ينبغى أن تبني حياتها الفنية على استيعاب علمى كامل للتطورات السابقة فى مجالها الخاص ، حتى يمكنها أن تواصل

الطريق على أساس سليم • أما الآراء التي تؤكد عنصر « الفطرة السليمة » والاستعداد الطبيعي وحده ، وتهمل العنصر العلمى التحليلى ، فهي بلاشك آراء خرافية لم يعد لها مجال فى عالمنا الحالى • وأول ما ينبغى أن ندرسه فى تحليلنا العلمى للموسيقى ، هو عناصر اللغة الموسيقية • ذلك لأن للموسيقى لغة خاصة بها ، ولهذه اللغة عناصر لا يؤدي كل منها عمله على حدة ، وإنما تتضافر وتتشابك كلها سويا فى اخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هى الايقاع ، واللحن ، والتوافق الصوتى ، والصورة أو القالب •

أما الايقاع Rhythm ، فهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان ، أى أنه هو النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية • ويغلب على الايقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد : ذلك لأن الايقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم ، على نحو تتوقعها معه الأذن كلما آن أوانها • فالإيقاع اذن لا يضيف الى اللحن جديدا ، وإنما هو تنظيم زمنى لحركة اللحن ، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر ، وعنصر اطلاق هذا التوتر وتخفيفه ، وهكذا ... ولقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الايقاع الموسيقى وبين النظام الذى تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة • فللجسم حركات إيقاعية سريعة ، كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير ، أو حركات بطيئة نسبيا ، كتعاقب الجوع والشبع ، والنوم واليقظة • وفى الطبيعة إيقاع ثنائى يتعاقب فيه الليل

والنهار ، وإيقاع رباعى تتعاقب فيه فصول السنة • ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا ، ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الانسانى أو فى الطبيعة الخارجية ، مما يؤدي الى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الانسان • وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائى بازاء الموسيقى، تكون استجابة إيقاعية ، تتمثل فى نوع من التمايل أو الرقص البسيط مع إيقاع الأنغام • كما أن البوادر الأولى للموسيقى تكون فى كثير من الأحيان إيقاعا خالصا ، كما هو الحال لدى كثير من القبائل البدائية ، التى تنحصر حياتها الموسيقية فى دقات أنواع مختلفة من الطبول فحسب •

أما اللحن *Melody* فلا يكتفى بأن ينظم ضربات الموسيقى تبعاً لشدتها أو خفوتها ، وإنما يضيف الى الإيقاع عنصرا جديدا ، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها *Pitch* • ولا شك فى أن استعمال كلمتى الارتفاع والانخفاض هو استعمال مجازى بحت ، اذ ليست بين الأصوات علاقة مكانية من هذا النوع ، وإنما المقصود بالصوت الرفيع ، هو ذلك الصوت الذى تزداد سرعة ذبذباته ، أما الصوت المنخفض أو العريض ، فهو الذى يزداد ببطء ذبذباته • والصوت الموسيقى عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها ، ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذى يليه ارتفاعا أو انخفاضاً عدد كبير من الذبذبات ، ومعنى ذلك أن الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الأذن فى مراكز

معينة بين عدد كبير من الذبذبات التى تتدرج ببطء لا تميزه
الأذن من تلقاء ذاتها • ومن مجموع هذه المراكز المعينة التى
تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقى •
ومن الواضح أن هذا السلم يختلف من نظام لحنى الى آخر ،
فهو فى الموسيقى الغربية غيره فى الشرقية ، غيره فى الموسيقى
البدائية • وإذا بدا للناس أحيانا أنهم لا يستسيغون من الألحان
الا ما صيغ فى السلم المألوف لديهم ، واعتقدوا بعدئذ ان
ما عداها من الألحان غير مقبول للأذن البشرية « بوجه عام »
فما ذلك الا بتأثير التعود ، الذى يكيف حساسيتهم الفنية تبعاً
للنظام الصوتى الشائع لديهم • وفى اللحن تتوالى الأصوات ،
ارتفاعاً وانخفاضاً ، وتكون للمؤلف الموسيقى حرية التنقل بها
كما يشاء ، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة ، بل تقيدها بضعة
قيود ، منها مثلاً أن الصوت الذى يمثل قاعدة السلم أو قراره
(tonic) هو أهم الأصوات ، وهو الذى يرتد اليه اللحن
فى آخر الأمر ، حتى تحس الأذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى
نهايته الطبيعية •

فاذا انتقلنا الى التوافق الصوتى Harmony ، وجدنا أن
هذا العنصر ، غير المعروف فى موسيقانا الشرقية ، يحتل أهمية
تتزايد على الدوام • والمتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها
بينما كانت تولى أكبر اهتمامها للحن فى القرن الثامن عشر
والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، فإن اهتمامها قد تحول
تدريجياً الى التوافق الصوتى ، حتى أن كثيراً من مؤلفى أواخر

القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، لم يعبأوا بأن تكون موسيقاهم لحنية ، وكان العنصر الأساسي لديهم هو التوافق الصوتي - والمثل الواضح في هذا الصدد هو موسيقى ديبوسى Debussy.

وأساس التوافق الصوتي هو ايجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر في وقت واحد ، بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة . ومع ذلك ، فدراسة التوافق الصوتي لا تكتفى بالعلاقات بين مجموعة الأصوات التي تعزف في آن واحد فحسب ، بل لابد أن تعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها وبعض ، وتنظم طرق الانتقال من الواحدة الى الأخرى ، حتى لا ينتهى اللحن ، مثلاً ، بتوافق صوتي يبعث احساساً بالتوقع والانتظار ، وإنما يمهّد مثل هذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث احساساً بالاكتمال والراحة . ومع ذلك ، فجميع القواعد التي تتحكم في التوافق قابلة للتغير ، اذ يضيف اليها التطور الموسيقى اضافات جديدة على الدوام ، بل يسعى في بعض الأحيان الى هدم نظم التوافق القديمة من أساسها .

أما الصورة أو القالب Form ، فهي بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية ، اذ أنها تنظم العلاقات بين الأجزاء اللحنية في العمل الفني الطويل ، وتضمن الوحدة بين أجزاء القطعة كلها - وهذه كلها مشاكل لا تحتاج الموسيقى الشرقية الى مواجهتها ! ومشاكل القالب الموسيقى عظيمة التعقيد ، لا يمكننا في هذا المجال أن نشير اليها بالتفصيل . وحسبنا أن نقول

ان القطع الموسيقية الطويلة يمكن أن تميز فيها موضوعات لحنية رئيسية Themes ، وأن المؤلف يجعل لهذه الموضوعات اللحنية نظاما معيناً ، ويجري عليها تنوعات واستطرابات عديدة، تبعاً لما تمليه قريحته ، وهو في كل ذلك يعالج الموضوع الأساسي واستطاراته تبعاً لترتيب ونسق جرى عليه العرف الموسيقى ، وإن تكن التغيرات الجزئية فيه ممكنة في جميع الأحوال . والبحث في الصورة أو القالب الموسيقى ، هو تحليل للترتيب الذي يسير عليه المؤلف الموسيقى في صياغته لموضوعاته اللحنية الرئيسية ، وفي تقلاته بينها وبين ما ينسجه حولها من استطرابات، بحث يكفل لفعله الفني تنوعاً حياً ، ويضمن له في نفس الوقت وحدة شاملة .



والبحث في عناصر اللغة الموسيقية يؤدي بنا الى تحليل الطريقة التي تتداول بها هذه اللغة . ولطريقة التداول هذه أهمية خاصة بالنسبة الى الفن الموسيقى : ففي الفنون الأخرى ينقل العمل الفني من خالقه الى متلقيه مباشرة ، أما في الموسيقى ، فالعلاقة ليست ثنائية مباشرة ، بل هي علاقة ثلاثية ، يتوسط فيها القائم بالأداة (سواء أكان عازفاً أم مغنياً) بين المؤلف وبين المستمع . لهذا كان علينا أن نقف قليلاً عند دور كل من أطراف هذه العلاقة الثلاثية في نقل لغة الموسيقى .

فالمؤلف يسجل نواتج خلقه الفني بالتدوين . ولا جدال في أن الموسيقى ، شأنها شأن أية لغة أخرى ، أفادت من التدوين فائدة

عظمى : فهو قد أعان على حفظ المؤلفات الموسيقية دون أن يتناولها ! التحريف أو التشويه الذى تتعرض له لو نقلت بالسمع وحده - ولا شك أن رموز التدوين الموسيقى قد ازدادت دقة و ثراء على الدوام ، حتى أصبحت فى العهد الأخيرة قادرة على تسجيل كل تفاصيل القطعة وألوانها ، وأصبح من الممكن ، اذا كان الأداء دقيقا ، أن تؤدي القطعة على النحو الذى أراده مؤلفها تماما ، دون أى ارشاد من المؤلف ذاته - ولم يكن الحال كذلك قديما ، حين كانت المدونات الموسيقية تخلو من بعض العناصر التى تترك لتقدير القائم بالأداء . وبفضل التدوين أيضا ، أمكن أن تحدث هذه التطورات المتعددة فى الموسيقى ، التى ازدادت بها عمقا على الدوام : إذ أن التدوين يحمى المؤلف من تلقائية الارتجال وسطحيته ، ويمكنه من صقل المادة الموسيقية الموجودة لديه وتهذيبها على أكمل وجه ممكن ، فضلا عن إضافة أبعاد جديدة إليها تزيدها عمقا و ثراء .

وبهذه المدونات يبدأ عمل القائم بالأداء . فمهمته هى أن يكون وسيطا ، ينقل معانى المؤلف وأحاسيسه ، كما سطرها فى مدوناته ، الى السامعين . وأوضح ، وأبسط ، الشروط التى ينبغى توافرها فى الأداء ، هو الدقة والأمانة . ولكن هذا الشرط يثير اشكالا ليس من اليسير حله . فالى أى مدى يجب أن يذهب القائم بالأداء فى دقته وأماتته ؟ تختلف الآراء فى الإجابة عن هذا السؤال : فهناك رأى يحتم على القائم بالأداء أن يجرد نفسه من كل ميل شخصى ، وأن يحرص على النقل الدقيق وحده . على

أن هذا الرأي يعاب عليه أنه يجعل القائم بالأداء سلبيا تماما ،
فيكون أشبه بالآلة التي خلت من تصرف واع . لهذا ينادى
الكثيرون بأن يتصرف القائم بالأداء تبعا لفهمه وتذوقه الخاص ،
مع عدم اخلاله بالأصل الذي ينقله . والواقع أن عظماء
العازين والمغنين ، تظهر شخصيتهم بكل وضوح في أدائهم ،
فتسمع اللحن الواحد منطبعًا بطابع من يقوم بأدائه ، وقد يكون
هذا الطابع شخصيا الى حد بعيد . وأذكر أنني كلما سمعت
« لوشرتو » يقوم بالدور المنفرد فيه عازف الكمان العظيم
« جوزيف زيغيتي Joseph Szigeti » وجلت الأداء متأثرا
بأسلوب الفنان الشخصي ، الذي تدركه الأذن الخبيرة لأول
وهلة ، ويختلف عن كل ما عداه من طرق الأداء الأخرى ، بحيث
تبدو القطعة وقد اكتسبت روحا جديدة كل الجدة — كل هذا
دون أدنى اخلال بالأصل . وتلك في الحق هي صفة الأداء
البارع : أن يكتسب شخصية القائم به ، ويتشرب بروحه ، دون
أن يصحب ذلك أى تحريف لما يسجله المؤلف في مدوناته .
أما دور المستمع ، فهو تلقى تلك المعانى والأحاسيس التى
يسجلها المؤلف ، ونقلها اليه القائم بالأداء . وانى لأذهب الى أن
الاستماع فن قائم بذاته ، يقتضى تدريبا طويلا قبل أن يصل
الانسان الى ممارسته على النحو الصحيح . ذلك لأن للاستماع
درجات ومراحل متفاوتة : ففي أول مراحلها لا يكون المرء قادرا
الا على استيعاب الموسيقى الخفيفة ، ذات الايقاع الواضح ،
كالموسيقى الراقصة بأنواعها . ولما كانت هذه الموسيقى لا

تتصف بالعمق ، ولا توحى بالمهابة والوقار ، فان الاستماع اليها يكون عادة مصحوباً بأداء أفعال أخرى : كالكلام مثلاً - فمن المحال أن تربي عادة الاستماع المركز في هذه المرحلة . وفي مرحلة تالية تبدأ ملكة الاستماع تكتسب مزيداً من الخبرة ، ويكون في وسع المرء أن يتذوق مقطوعات أكثر عمقا ، ولكنه لا يستطيع أن يهضمها كلها ، أو أن يدرك معنى الأجزاء المعقدة فيها . لهذا نرى المستمع في هذه المرحلة يضيق في كثير من الأحيان بأجزاء معينة في المقطوعات التي يستمع اليها ، وقد يبرح مكانه دون أن يكمل الاستماع . وأذكر - من تجربتي الشخصية - أنني كنت في هذه المرحلة أعجز عن التذوق الكامل للقطع الغربية التي تعزف على « البيانو » أو التي تغنى بالصوت البشري . ذلك لأن ضربات البيانو في الموسيقى الغربية ، لا تملأ الفراغ الزمني بين كل علامة موسيقية وأخرى ، بل تترك ذلك للرنين الصوتي الذي تحدثه الضربة الأولى ، فكان من الصعب ملء هذا الفراغ بالنسبة الى الأذن التي اعتادت سماع طريقة العزف الشرقية ، وكانت القطعة تبدو مجموعة من الأصوات المنفصلة التي يعجز الذهن عن ايجاد الوحدة بينها . كذلك كانت الحركات الصوتية التي يتميز بها الغناء الغربي تخفى الاتجاه الرئيسي للحن ، فيصبح المرء عاجزاً عن متابعته . وخلال الصعوبات التي يواجهها المرء في هذه المرحلة ، نراه يلجأ في كثير من الأحيان الى التشبيهات الشعرية ليغلف بها اللحن ، ويستعين بها على فهمه . على أن المثابرة على السماع كقيلة بأن تجعل المرء

يتغلب على هذه العقبات ، فيمكنه التمتع بكل أنواع التأليف والأداء . وفي المرحلة الأخيرة يكتسب المرء القدرة على التذوق الفني الكامل للموسيقى ، بحيث يستطيع عندئذ أن يكشف موضوعاتها الرئيسية ، ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات واستطرادات ، ولا يكتفى بالسطح اللحني الظاهر للقطعة ، بل ينفذ الى التيارات الخلفية والاتجاهات الخفية فيها ، ويدرك الوحدة الكامنة وراء هذه الكثرة المعقدة من الأصوات . وهذه هي مرحلة الاستماع الكامل ، الذي لا يتطرق اليه ملل ، ولا تفوته جزئية من الجزئيات . وهي بلا شك تقتضي قدرا هائلا من التركيز ، غير أن الخبرة والمران كهيلا أن يجعل هذا التركيز أمرا غير شاق ، وبأن يمكن المرء من زيادة درجة انتباهه دون أن يفقده ذلك لذة التمتع الجمالي بالأنغام .

وهكذا تتفاوت درجات الاستماع تبعا لخبرة المستمع ومدى عمق تجاربه وطول مدة مرانه ، وينتهي به الأمر الى أن يتفرغ خلال الاستماع الى تفهم الموسيقى بكل تفاصيلها . ولعله قد اتضح لنا السبب الذي قلنا من أجله ان الاستماع الى الموسيقى فن قائم بذاته : ذلك لأنه ، في مرحلته العليا ، ليس عملا سلبيا كما يعنى الكثيرون بكلمة الاستماع ، وإنما هو عمل ايجابي بكل معانى الكلمة ، يقتضى انتباهها وتركيزا لا يكتسبان الا بعد مران طويل الأمد ، ويقتضى تدخل الذهن الواعي ، الى جانب الاحساس الانفعالي ، أى انه عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية ، ويقتضى بجانب التذوق الوجداني ، تفكيرا وتحليلا ومقارنة .

المعنى فى الموسيقى ...

ارتبط معنى الفن طويلا بفكرة اللذة أو السرور ، فقل ان هدف كل أنواع الفنون هو أن يبعث فى الانسان شعورا باللذة ، أو يجلب له السرور . وليس فى هذا التحديد العام ذاته ما يثير اشكالا ، وانما تثار الاشكالات اذا كنا بصدد توضيح المقصود باللذة أو السرور . ذلك لأن البعض يفهمون اللذة بمعنى سلبى ، فتكون حالة يتقبل فيها الانسان مؤثرا خارجيا وينفعل له فى استرخاء ، دون أن يبدى من النشاط الا الحد الأدنى ، اللازم للادراك البسيط وحده . ومثل هذا الفهم لمعنى اللذة الفنية يلقي اعتراضات عديدة فى كل مجالات الفنون ، وحسبنا هنا أن نشير منها الى الاعتراضات التى توجه اليه فى مجال الموسيقى .

فاللذة السلبية فى مجال الموسيقى هى ما يسمى بالطرب ، وهى كلمة ثار حولها جدال طويل فى صحفنا المصرية فى الآونة الأخيرة ، ولكن الذى لا شك فيه أن طابع التأثير والاتفعال السلبى هو الغالب عليها . فغاية ما يؤدى اليه الطرب ، اذا اتخذ هدفا للتأثير الموسيقى ، هو أن يبعث فى الانسان انفعالا ، اما أن يكون هادئا يلفظ أعصابه ويدفع عنه متاعب الحياة ،

واما أن يكون عنيفا ينسيه مشاكله الواقعية ويشغل أعصابه عن الاهتمام بالأمر الجدية فى الحياة • والحق أن الكثيرين يعتقدون أن هذه هى الوظيفة الحقيقية للموسيقى ، وأن مهمتها ترفيحية فحسب •

على أنه لو كانت هذه هى المهمة الحقيقية للموسيقى ، لما جاز لنا أن نتحدث عن أى معنى لهذا الفن • ذلك لأن مجال المعانى أعلى من مجال الانفعالات السلبية التى لا تتيقظ فيها الملكات الواعية الا فى أدنى صورها • فهل تخلو الموسيقى بحق من أى معنى ؟ لا شك أن مثل هذا الخطأ فى فهم وظيفتها لا يرجع الا الى التعود على أنماط معينة من الموسيقى ، هى التى تبعث فى الانسان اعتقادا بأن مهمتها أن تطربنا سلبيا فحسب • ولو اتسعت تجربة المرء الموسيقية ، واستوعبت الأنماط الرفيعة منها ، لأدرك أن للموسيقى معنى بالفعل ، معنى ايجابيا تماما ، لا تكتفى فيه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير الانفعال فيه ، وانما تضيف الى ذلك ايقاظ العقل — عن طريق الحواس — وتنبيه الملكات الواعية ، وكشف حقائق جديدة كانت النفس تجهلها من قبل • والحق أن هذه هى المهمة السامية للفن : ألا يكتفى بالتأثير السلبى فىنا ، بل أن يقدم إلينا شيئا ايجابيا ، ويكسبنا مزيدا من المعرفة بالحياة التى نعيش فيها ، كل فن بطريقته الخاصة ، التى تختلف بالطبع عن طريقة التعلم أو التلقين العقلى المباشر • وبهذا المعنى وحده ينبغى أن نفهم الموسيقى •

ومهمتنا الآن هى أن نبحث فى هذه الطريقة الخاصة التى تتميز بها الموسيقى فى التعبير عن معانيها • وإذا كنا قد بحثنا من قبل فى عناصر اللغة الموسيقية بحثا تحليليا ، فعلىنا الآن أن نبحث فى الطريقة التى تصل بها الموسيقى فى صورتها النهائية الى أذهاننا ، والتأثير الخاص الذى تتميز به فى قـل معانيها • ولقد اعتاد كثير من الناس أن يفهموا الموسيقى فهما شاعريا : بمعنى أنهم يبحثون عن معان أدبية ، أو صور حسية ، فى كل لحن يستمعون اليه • ويرر بعض المفكرين النظريين هذه الظاهرة بتقسيمهم الموسيقى الى نوعين : نوع خالص أو مجرد ، ونوع ذى موضوع أو برنامج • فالنوع الأول لا يشير فى الأذهان صورا على الإطلاق ، وإنما هو نماذج صوتية جميلة ينبغى أن تسمع لذاتها فحسب ، ومن أمثله ، فى موسيقى بيتهوفن ، الرباعيات Quartets • أما النوع الثانى ، فيقصد به تصوير موضوع معين ، وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا للموسيقى ، ومن أمثله لدى بيتهوفن أيضا ، السيمفونية السادسة (الريفية) • وهكذا يجد أصحاب هذا التقسيم عذرا لأولئك الذين يحشدون كل ما يستمعون اليه بالتخيلات اللفظية أو التصويرية ، بل ان البعض يرسم للموسيقى الخالصة ذاتها صورا معينة ، هى بدورها صور هندسية مجردة ، كالخطوط المتعاقبة التى صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ «توكاتا وفيوغ» فى فيلمه الموسيقى «فاتازيا» • على أن هذا التقسيم الثنائى للموسيقى لا يحل أى اشكال :

فستظل هناك مؤلفات موسيقية عديدة لا ندرى تحت أى النوعين تندرج. ولنأخذ مثلا - فى موسيقى بيتهوفن أيضا - السيمفونية التاسعة . فهل هى موسيقى مجردة ؟ من المحال أن تقول ان هذه الموسيقى نماذج صوتية جميلة فحسب ، وأنها لا تحمل إلينا أحاسيس أو معانى أو أفكار . ولكن ، هل هى اذن موسيقى ذات موضوع أو برنامج محدد ؟ الحق أننا لو حاولنا أن نحدد هذا الموضوع أو البرنامج ، لما أمكننا أن نرسم له خطوطا واضحة على الاطلاق ، ولوجدنا أن من الممكن استبدال كثير من التشبيهات أو الأفكار بتشبيهات وأفكار أخرى لا تقل عنها انطباقا على الموسيقى .

والذى يمكننا أنؤكدده هو أن الفارق بين الموسيقى المجردة والموسيقى ذات الموضوع فارق فى الدرجة فحسب . ففى وسعنا أن تقول ان كل موسيقى هى ، بمعنى معين ، موسيقى ذات موضوع ، اذ أنها ، من حيث هى انتاج فنى صادق ، مرتبط بحياة مؤلفه وبمجتمعه ارتباطا وثيقا ، لا بد أن تعبر عن معان نستطيع نحن أن نهتدى إليها . غير أن هذه المعانى ، فى الجزء الأكبر من الانتاج الموسيقى المألوف ، لا يمكن أن تكون جزئية محددة ، نستطيع الاشارة إليها أوالاتفاق عليها بالاجماع ، بل ان الموسيقى ، كما قلنا من قبل ، تتجاوز نطاق الجزئيات الى الكليات . ولذا كان فى وسعنا أن تقول ان كل موسيقى هى - بمعنى آخر - موسيقى مجردة ، ما دامت تعلو على التفسيرات الجزئية المخصصة . فهاتان الصفتان ، أعنى كون



پتھر

الموسيقى ذات موضوع ، أو كونها مجردة ليستا أساسا لتصنيف المؤلفات الموسيقية ، وإنما هما بالأحرى وجهان متباينان للتعبير الموسيقى ذاته . وهذا لا يمنع على الإطلاق من وجود مؤلفات معينة تقف في هذا الطرف أو ذاك : فالرباعيات في الطرف الذى تبلغ فيه المعانى أعم درجة ممكنة ، والسيمفونية الريفية تقف في الطرف الآخر ، الذى يحدد فيه مؤلفه النطاق الذى ينبغى أن تفهم مقطوعته من خلاله — وعلى أية حال فهذا النوع من الموسيقى ذات الموضوع الصريح قليل . وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع ، في صورة معان عامة ، وصفة التجريد ، التى ترجع الى عمومية هذه المعانى ذاتها .

ولقد أجريت تجارب طريفة لمعرفة الأنماط المختلفة من المستمعين في فهمهم للموسيقى ، نشرها ماكس شون Max Schoen في كتاب « تأثيرات الموسيقى The Effects of Music » فقدمت قطع موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون المحترفون ، وفيه ذوو الثقافة الفنية الرفيعة ، ولكنهم لبسوا موسيقيين ، وفيه من يحب الموسيقى سماعا ، ومن لا يتذوقها على الإطلاق . ولوحظ أن ذوى الذوق الفنى الرفيع ، الذين لا يحترفون الموسيقى ولا يعرفون أصولها ، يلجأون دائما الى التشبيهات في فهمهم للموسيقى ، والى ايراد الارتباطات التى تذكرهم بها ، أما محترف الموسيقى ، أو ذلك الذى اكتسب دراية بأصولها ، فلا يفكر أثناء الاستماع الا فى الموسيقى

من حيث هى موسيقى ، ويتمتع بها تمتعا جماليا يخلو من أية صورة تخيلية أو تشبيهية • ومن هذه التجارب نستطيع أن نستنتج أن الخبرة الطويلة تؤدي بالمرء الى أن يفهم الموسيقى على النحو الصحيح ، فلا يحشدها بالمعاني الجزئية ، اذ أن الموسيقى تقبل عديدا منها ، وانما يكتفى بالاستمتاع بها دون ارقام للخيال الشعرى أو التصويرى •

وهنا قد يتساءل المرء : هل تعنى قابلية القطعة الموسيقية الواحدة لتفسيرات مختلفة ، أن الموسيقى لا تعنى شيئا على الاطلاق ، وأن لكل فرد أن يفهمها كما يشاء ، وفهمه فى كل الأحوال باطل ؟ الواقع أن هذه النتيجة أبعد ما تكون عما نهدف اليه • فلموسيقى ، كما أكدنا من قبل ، معنى بالضرورة، غير أن من طبيعتها أن يكون هذا المعنى عاليا على التشبيهات الجزئية التى يلجأ اليها أصحاب المزاج الشاعرى أو الرومانتيكى من غير الخبراء فى الموسيقى ، الذين يؤكدون أن هذه الحركة من سيمفونية بيتهوفن الخامسة (مثلا) تشير الى ضربات القدر ، وتلك تعنى الاستسلام له ، وهذه يمثل بها الصراع معه ، والأخيرة تعنى الانتصار عليه ... الى آخر هذه التشبيهات الأدبية التى تسيء الى المتعة الجمالية أكثر مما تعين على تحقيقها ، ذلك لأن أقصى ما تستطيع الموسيقى أن نبعثه فينا ، هو أن تضيف علينا معانى وأحاسيس عامة ، أى أنها تخلق فينا « جوا » معيناً ، يمكننا أن ندرك تياره العام ، ولكننا

لا نستطيع أن نحدد تفصيلاته الجزئية ، ولن نستفيد شيئا لو استطعنا ذلك .

كل هذه الأفكار عن صلة المعنى الموسيقى بمجال التشبيهات الشعرية أو التصويرية تؤدي بنا ضرورة الى بحث علاقة الموسيقى بمجال مرتبط بها أوثق الارتباط ، وأعنى به مجال الكلمات ، الذى اختلط بها اختلاطا وثيقا فى الغناء . فالى أى مدى تقيد الكلمات المرتبطة بالموسيقى فى تحديد معانيها ؟ وهل يزداد معنى الموسيقى دقة ووضوحا اذا شرح عن طريق الأغنية ؟

لكى نجيب عن هذا السؤال ، ينبغى أولا أن تفهم العلاقة بين الغناء والموسيقى فهما صحيحا . فليس الغناء أمرا دخيلا على الموسيقى ، أو عنصرا أضيف اليها فيما بعد ، بل ان العلاقة بينهما عكس ذلك : فالموسيقى هى التى استمدت من الغناء . ذلك لأن الفن الموسيقى قد بدأ منذ أن تعلم بعض المنشدين كيف ينظمون طريقة انشادهم على نحو ايقاعى منغم ، وظل فن الأنغام مرتبطا بالغناء طويلا، وعندما ظهرت الآلات الموسيقية ، كان الغرض منها هو مساعدة الصوت البشرى أو تقويته أو تزيينه . وبعد تطور طويل بدأت الآلات تستقل عن الصوت تدريجيا ، ونظرا لاتساع مجال التعبير بها ، فقد أخذت تفوقه بالتدريج ، حتى أصبحت موسيقى الآلات هى الأساسية عند الغرب ، وان كان فن الغناء لا يزال على ازدهاره . وعلى ذلك فتطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء تتلخص فى أنها كانت تعتمد عليه فى أول الأمر اعتمادا تاما ، ثم استقلت عنه فيما

بعد • وهذا الاستقلال الذى أصبحت تتصف به موسيقى الآلات فى الوقت الحالى هو فى ذاته دليل على أن الأنغام الخالصة ، دون أية كلمات مصاحبة ، هى وسيلة كافية للتعبير • بل ان هذه بعينها هى الصفة المميزة للتعبير فى الموسيقى : أن يكون عاما ، مستقلا عن كل وسيلة لتخصيص معانيه • فاذا قيل ان هناك وجها هاما للموسيقى الغربية لم تتحدث عنه ، وهو الفنون الغنائية ، كالأوبرا ، قلنا ان هذا الوجه ليس استثناء لهذه القاعدة • فالأصوات البشرية فى الأوبرا انما تعامل معاملة الآلات الموسيقية ، أعنى أن المقصود منها هو التأثير عن طريق أنغامها ، لا عن طريق كلماتها • والدور الذى تلعبه الكلمات فى الأوبرا دور غير كبير ، فما هى الا وسيلة لظهار الصوت البشرى ، ومطية له فحسب • والمستمعون الى الأوبرا لا يترددون عليها من أجل ما فيها من كلمات ، بل من أجل موسيقاها : موسيقى الآلات وموسيقى الأصوات معا •

فللموسيقى اذن قدرة معبرة بذاتها ، وهى ليست فى حاجة الى معونة الكلمات النثرية أو الشعرية لاكمال قدرتها التعبيرية ، بل ان قوتها لتكمن فى استقلالها ، وفيما لها من كيان خاص ينقل لنا معانى عامة حقا ، ولكن عموميتها هى أصل روعة هذا الفن •

على أن هناك موسيقيا واحدا كان له رأى آخر فى علاقة الموسيقى بالكلمات أو الشعر ، ولن يكمل عرضنا للقدرة

التعبيرية في الموسيقى الا اذا ناقشناه - هذا الموسيقى هو
رتشارد فاغنر .

فقد رأى فاغنر - وهو في رأيه هذا يتفق مع ما قلناه
ها هنا - أن تعبير الموسيقى عام الى حد بعيد ، فمعانيها
لا تحدد في نطاق واضح يدركه الذهن عن وعى ، بل هي
غامضة مبهمة ، تتسع لعدد من التفسيرات والتأويلات . فهي
في رأيه تتعلق حقا بالمجال الباطن للنفس الانسانية ، ولكنها
لا تقدم عن هذا المجال صورة واضحة المعالم . ومن جهة
أخرى ، فهو يرى أن الشعر قد ابتعد عن المجال الباطن ،
وأصبح أميل الى سرد الحوادث الخارجية التي لا تتغلغل في
أعماق النفس . أما محاولة التقريب بين الموسيقى والشعر في
الأوبرا المعتادة ، فيصفها بأنها محاولة سطحية ، تظل الموسيقى
فيها هي الطاغية . لهذا دعا فاغنر الى خلق « الدراما
الموسيقية » ، التي تحاول الموسيقى فيها أن تقترب من الشعر
الى أقصى حد ، ويعمل الشعر من جهته على تكملة الموسيقى ،
اذ أن الكلمات ، بما تثيره من معان عقلية ، تأخذ طريقها الى
النفس بتوسط الذهن أو العقل ، وهي مع ذلك ، وربما من
أجل ذلك ، تستطيع بسهولة أن تحدد المعنى الذي ترمى اليه ،
وتخصص الاتفعال الذي تتجه الى اثارته . فالموسيقى والشعر
اذن وجهان يكمل كل منهما الآخر في الدراما كما تصورها
فاغنر : الأولى تنفذ الى أعماق النفس مباشرة ، ولكنها

لا توجهها وجهة محددة ، بل يتولى الشعر هذه المهمة ، فتوضح كلماته معالم الصورة التي قدمتها الينا الموسيقى فى إطار مبهم . وفى ضوء ما قلناه من قبل ، يمكننا أن نهتدى الى عناصر النقد الذى يوجه الى رأى قاجنر هذا . فمن الخطأ البين ، الاعتقاد بأن عمومية التعبير الموسيقى هى مصدر نقص فيه ، بل ان هذه هى طبيعة ذلك التعبير . وليست الموسيقى فى حاجة الى فن آخر مكمل ، كالشعر ، حتى تعوض هذا النقص المزعوم . وللمرء أن يشك فى القيمة الحقيقية لهذا العمل الفنى الجامع Gesamtkunstwerk الذى دعا اليه قاجنر ، والذى يتضافر فيه ، مع الموسيقى ، الشعر والتصوير (فى المناظر المسرحية) والتمثيل والرقص فى بعض الأحيان . ذلك لأن كل هذه العناصر الفنية مجتمعة ، لا تجلب متعة تفوق تلك التى يستشعرها المرء اذا استمع الى سيمفونيات بيتهوفن أو برامز مثلا . والذى لا شك فيه أن رواد المسارح التى تؤدى فيها درامات قاجنر ، لا يؤمنونها من أجل ما فيها من شعر ، ولا ما فيها من تمثيل أو مناظر مسرحية بارعة ، بل من أجل ما فيها من موسيقى وغناء مصاحب لها فحسب . وما كان قاجنر بالشاعر الممتاز ، كما ظن الكثيرون ، بل ان الميدان الذى جلب له الشهرة هو الموسيقى وحدها .

وأخيرا ، فعلينا أن نؤمن بأن للموسيقى ، فى مجالها الخاص ، قدرة تعبيرية كاملة ، وأنها فن مكثف بذاته ، وأن عمومية



ريتشارد فاجارد

معانيها مصدر قوة لها ، اذ أن المؤلفات الموسيقية ذات
الموضوع الواضح ، الذي نستطيع أن نشير اليه لأول وهلة ،
هي عادة أضعف تأثيرا من تلك التي تؤثر فينا تأثيرا عاما ،
هو حقا مبهم ، ولكن صدهاء في اتصالاتنا وأذهاننا واضح كل
الوضوح •

البنظر الموسيقى

فى وسعنا أن نلخص التطور الذى مرت به الموسيقى من حيث قدرتها التعبيرية ووظيفتها وأسلوبها فى عبارة واحدة ، هى أنها قد سارت تدريجيا فى طريق طويل ، تحولت فيه من فن ذى نطاق ضيق فى تعبيره ووظيفته وأسلوبه ، الى فن شامل ذى صبغة انسانية عامة ، وثيق الصلة بالحياة وبالمجتمع الانسانى الكبير .

ولسنا بحاجة الى أن نعيد هنا ما ذكرناه فى الفصل السابق عن تطور القدرة التعبيرية للموسيقى ، وكيف أصبحت هى وحدها قادرة على نقل كل المعانى التى تدخل فى نطاق قدرتها هذه ، دون حاجة الى أن تستعين بالشعر أو بأى فن آخر يضاف على هذه المعانى مزيدا من التحديد . والذى نود أن نشير اليه فى هذا المجال ، هو أن هذا التطور ، الذى أكد للموسيقى استقلالها بوصفها فنا له كيان بذاته ، قد أكسبها فى نفس الوقت صبغة الفن الانسانى العام ، الذى يعلو على كل الحدود والفواصل التى تفرق بين البشر . ذلك لأن الموسيقى لو كانت قد ظلت على تقيدها بالشعر ، لأدى ذلك الى صبغها بصبغة محلية ، ترتبط باللغة الخاصة لذلك الشعر فى بيئاته المختلفة ،

وبالحوادث أو المعاني المتباينة التي يعبر عنها ، والتي قد لا تفهم من حيث هي أعمال فنية الا في هذه البيئات وحدها . ولا شك أن أمرا كهذا كان كفيلا بأن يقضى على طابع الشمول الذي ينفرد به الفن الموسيقى . أما استقلال الموسيقى ، فقد أدى بها الى أن تصبح أكثر الفنون عمومية ، وأبعدا عن التقيد بالفواصل والحدود المحلية التي تميز جماعة بشرية عن الأخرى . والحق أن أى فن آخر لا يمكن أن يبلغ ما بلغته الموسيقى في هذا المضمار : ففي كل الفنون الأخرى نوع من التعبير العيني الملموس ، الذي يرتبط — قطعا — بتجارب معينة قد لا تفهم أحيانا الا في نطاق سياقها المحلي . أما الموسيقى ، فإن الصبغة العامة التي لاحظناها عليها تجعلها أعم اللغات الفنية وأشملها . وإذا كان هذا الرأي ينطبق — الى حد غير قليل ، ولا أقول الى حد تام — على « المعانى » التي تعبر عنها الموسيقى ، من حيث أن عموميتها أوسع من أن تنحصر في مجال أو نطاق خاص ، فانه ينطبق بمزيد من الدقة على « وسائل » التعبير الموسيقى ، أعنى الأصوات وتفاعلاتها ، التي تكون لغة تستجيب اليها الحساسية البشرية بطريق مباشر ، دون حاجة الى أية وساطة . وعلى أية حال، فسوف نزيد هذا الموضوع بحثا وتحليلا عند الكلام عن الموسيقى والطابع القومى ، لنختبر حجج أنصار « المحلية » أو « القومية » فى الموسيقى .

أما التطور فى وظيفة الموسيقى ، فقد سار فى نفس الاتجاه : أعنى أنه أدى الى تحويل الموسيقى من فن يخدم أغراضا خاصة ،

اننى فن انسانى يفى بالمقتضيات البشرية عامة - فقديما كانت الموسيقى وثيقة الارتباط بالسحر ، فلا يستخدمها سوى تلك الفئة القليلة التى تقوم بالأعمال السحرية الغامضة - وتلك بلا شك هى أضيق المراحل نطاقا بالنسبة الى أداء الموسيقى لوظيفتها : اذ أنها كانت عندئذ عملا سريا غامضا ، يستعان به فى تحقيق أغراض جماعة محدودة من الناس ، ويحرم على الآخرين الاطلاع على أسرارها ، أو حتى تذوقه الا فيما يخدم الأغراض السحرية . ولما كانت أعمال السحر فى كثير من المجتمعات محرمة أو غير مشروعة ، تهدف الى أغراض خارجة عما يقره المجتمع ، فمن الجائز أن ارتباط الموسيقى به فى العهود القديمة هو الأصل الأول لما شاع فى بعض العقائد من تحريم أو كراهية لها .

وفى العصور الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى ، فى الغرب ، هى خدمة أغراض الكنيسة ، والمساعدة فى أداء الطقوس الدينية . وعلى الرغم من أن هذه الوظيفة أوسع نطاقا من الوظيفة المرتبطة بالسحر ، فان مجالها كان لا يزال محدودا ، بل ان طابع الغموض والسرية كان لا يزال قائما ، اذ أن الكثيرين من العارفين بصناعة الموسيقى كانوا فى ذلك الحين يظنون بها على من عداهم ، ويحتكرون أسرارها لأنفسهم ، ويوجهونها وجهة تتمشى مع أغراضهم الخاصة . ومن المحال فى ظروف كهذه أن تكون الموسيقى فنا انسانيا عاما .

وفى أوائل العصور الحديثة ، حدث فى الغرب تطور أدى الى توسيع نطاق وظيفة الموسيقى ، وان كانت قد ظلت بعيدة عن

النطاق الانساني العام . فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس الى قصور الأمراء والنبلاء الاقطاعيين ، وكان ذلك الانتقال طبيعيا ، اذ أن مركز السلطة ذاته قد انتقل من الكنيسة الى الحكام المحليين في أوروبا ؛ فضلا عن أن كثيرا من رجال الدين كانوا في الوقت نفسه من كبار الاقطاعيين . وبعد أن كان الموسيقى تابعا للكنيسة ، أصبح يعمل في خدمة الأمير ، شأنه شأن أى واحد من أصحاب الوظائف في القصر . وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هي أن يؤلف مقطوعات يقصد بها الترويح عن الأمير وعن ضيوفه في الحفلات الخاصة . ولا شك أن كثيرا من هذه المقطوعات كانت تتعدى هذا النطاق الضيق ، وتنتشر بين جماعة أوسع ، غير أن مجالها الأصلي كان تلك الجماعة المحدودة التي يكونها الأمير وخاصته ، وهدفها هو اشاعة المرح والسرور في نفوسهم فحسب . عندئذ كان من الطبيعي أن يعجز الموسيقى عن التعبير عن معان انسانية عامة ، أو أن يعكس في موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية ، وانما كان يقدم قطعا يغلب عليها طابع الرقص الخفيف ، أو قطعا تكشف عن البراعة في العزف ، وتناسب مع طبيعة الجمهور الذي توجه اليه .

ولا جدال في أنه ، اذا استثنينا حالات فردية قليلة ، كان من المستحيل على الموسيقى عندئذ أن يسير وحده في اتجاه مستقل ، بينما كانت كل الأوضاع الاجتماعية الأخرى توحى بالخضوع لاستبداد طبقة الاقطاعيين الكبار . ولم يبدأ التحرر الحقيقي في ميدان الموسيقى الا بعد أن حدث تحرر مواز له في ميدان

العلاقات الاجتماعية العامة • ومن الظواهر التي لا ينبغي أن تمر بنا دون تعليق نستنبط فيه دلالتها العميقة ، أن آخر الموسيقيين التابعين ، الذين عاشوا معتمدين على وظيفتهم لدى أمير من الأمراء ، كان موتسارت ، الذي مات في عام ١٧٩١ ، أى في الوقت الذي كانت الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج احتدامها . فبعد هذه الثورة ، التي قلبت الأوضاع الاجتماعية رأسا على عقب ، وأكدت مبادئها احترام الشخصية الانسانية ، وقضت على سلطان الاقطاعيين نهائيا ، لم يظهر موسيقى واحد من التابعين ، بل اتسع المجال لوظيفة جديدة للموسيقى ، ظهرت بأجلى معانيها عند بيتهوفن ، وهى وظيفة التعبير عن المشاعر الانسانية المستمدة من أعماق التجارب الواقعية للفرد في مجتمعه . وإذا كان تجديد بيتهوفن يبدو ، لمن يتتبع التاريخ الموسيقى وحده ، طفرة جبارة ليس لها نظير ، فانه يبدو أمرا طبيعيا اذا ربطنا تاريخ الموسيقى بالتاريخ الاجتماعى العام • ومنذ ذلك الحين تأكدت هذه الوظيفة الجديدة للموسيقى ، وأصبحت هى المحور الذى تدور حوله الأعمال الرائعة فى هذا الفن •

على أننا لانستطيع أن نقول ان تحرر الفنان قد أصبح تاما ، وأنه يستطيع الآن أن يعبر عن تجاربه الانسانية تعبيرا خالصا لا يعوقه عائق • ذلك لأن الفنان الموسيقى بعد أن استقل عن تحكم الأمير أو الاقطاعى ، قد بدأ يستعين بالناشرين والمنظمين من أجل كسب عيشه • ولو راجعنا تاريخ حياة الموسيقيين المشهورين ، لوجدناه حافلا بأمثلة استغلال تجار الموسيقى لهم • ولكن هذا

الاستغلال قد اتسع نطاقه في القرن العشرين الى حد لا نظير له . فقد أدى التوسع في تطبيق الكشف العلمية في مجال الموسيقى ، الى أن تضاعف عدد المستمعين آلاف المرات ، بل أصبح الاستماع اليها أمرا يكاد يكون في ميسور الجميع ، عن طريق الاذاعة اللاسلكية والتسجيلات . ولقد كان مثل هذا الأمر كفيلا بأن يؤدي الى بعث نهضة موسيقية هائلة ، ولكن الذي حدث هو أن مديري الأعمال والمنظمين وأصحاب الشركات ، قد استغلوا هذا التوسع على نحو أدى الى أن يضيق به الموسيقيون أنفسهم . ومن أمثلة ذلك ما يلاحظه موسيقى أمريكي معاصر هو Roger Sessions من أن الفنان قد أصبح خاضعا لمشيئة السوق ، ولما عليه عليه المتعهد بتنظيم أعماله الفنية ونشرها ، ومن أن المستمع قد أصبح « مستهلكا » ينبغي ارضاءه بطريقة لا تختلف كثيرا عن الطرق التجارية المعتادة ^١ ولا شك أننا لا نستطيع ، في مثل هذه الظروف ، أن نتحدث عن تحرر موسيقى كامل ، طالما كان الفنان خاضعا لتقلبات السوق ومقتضياته . غير أن ما يقيد حرية الفنان في مثل هذه المجتمعات هو ذاته ما يقيد حرية كل فرد آخر فيها ، وأعني به الاستغلال الجشع الذي تتميز به الشركات الكبرى في معاملاتها . وفي مثل هذه المجتمعات لا يكون من المستغرب أن نجد الفن الموسيقى الصحيح يعاني تأخرا كبيرا .

(١) انظر لهذا الموسيقى كتاب :

The Musical experience of composer, performer, listener. Princeton 1950. Pp. 91, 92.

واذن ، فلنا أن نقول ان فنا كالموسيقى يقتضى ، اذا شاء أن يصل الى التحرر الكامل فى أداء وظيفته ، أن يتخلص من تحكم الاستغلال التجارى ، بحيث تتوافر للفنانين حياة مستقرة هادئة، تضمن للكفاءات الصحيحة منهم أن تظهر وتتفوق بمجهودها الخاص ، دون أن تتدخل العوامل الاستغلالية المصطنعة فى رفع شأن البعض وخفض البعض الآخر لاعتبارات قد لا يكون لها فى كثير من الأحيان صلة بالفن ذاته . ومع ذلك ، ففى وسعنا أن نقول ان الموسيقى ، على الرغم من هذه القيود التى لا زالت تكبلها فى كثير من المجتمعات ، قد أصبحت فنا انسانيا شاملا ، وتجاوزت وظيفتها نطاق التعبير عن مقتضيات فئات قليلة من الناس ، فأصبحت تتحدث بلسان الانسان بوجه عام ، وترتبط بمشاكله الحقيقية أوثق الارتباط .



فاذا انتقلنا الى الحديث عن التطور فى أسلوب الموسيقى ، أو فى طرق أدائها ، لوجدنا أن هذا التطور قد سار دائما نحو تحقيق الغاية العامة التى تحدثنا عنها من قبل . فكل الكشوف التى استحدثها الموسيقيون منذ عهد باخ حتى عصرنا القريب ، كانت ترمى الى زيادة كفاءة القدرة التعبيرية للموسيقى ، والى توسيع نطاق لغتها حتى تفى بمقتضيات هذا الفن الانسانى الرفيع .

ولقد ظل التطور فى هذا الطريق يسير متصلا ، فيأتى كل فنان بتجديدات رائعة سرعان ما تندمج فى التراث الموسيقى



القديم ، لتكون معه مركبا أعمق وأغزر مما عرف من قبل . وأدى تدرج هذا التطور الى تمكين الناس من فهم كل تجديد ذي قيمة ، واستيعابه سريعا ، ثم ضمه الى تلك الذخيرة الضخمة من الكشف والتجديدات ، التي حفل بها تاريخ الموسيقى الحديثة . وكان التجاوب يسود دائما بين جماهير المستمعين وبين الفنانين — هذا اذا استثنينا حالات قليلة من عدم الاعتراف ، سرعان ما كان يعقبها تقدير كامل للفنان اذا كانت مؤلفاته تستحق ذلك .

غير أن تاريخ الموسيقى فوجيء ، في أواخر القرن التاسع عشر ، والرابع الأول من القرن العشرين ، بحركة موسيقية تكاد ترمى الى اقتلاع الماضي من جذوره ، والى استحداث تجديدات ، أو على الأصح انقلابات ، في الأسلوب الموسيقى ، تكاد تنكر التطورات الماضية ، أو ترفع عن الاندماج فيها . وللمرة الأولى في تاريخ الموسيقى ، يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه لا يهضم ولا يفهم الا بعد عناء طويل ، ويؤكدون — رغم ذلك — أن عدم فهم الناس له لا ينقص من قدره شيئا ، بل يصرون على أن هذا الاتجاه هو وحده الذي ينبغي أن تسير فيه الموسيقى اذا شئت أن تخرج عن دائرة التكرار الرتيب .

وهكذا ظهرت « ابتكارات » عديدة في كل ميادين الموسيقى : فعند شونبرج Schönberg يقضى تماما على السلم الغربي بفرعيه : الكبير والصغير ، وتزول أهمية الأبعاد بين الأصوات ، ويصبح لكل نصف صوت من الاثني عشر نصفا التي يتكون منها ذلك السلم ، نفس الأهمية التي للآخر . وتبع ذلك تغيير

أساسى فى توافق الأصوات ، فلم تعد القاعدة فيه أحداث توافق بين أصوات تنتمى الى سلم واحد يتمشى مع الاتجاه الذى يسير فيه اللحن فى موضع التوافق ، وانما أصبح التوافق بين أصوات منفردة ، أو مجموعات من الأصوات ، ينتمى كل منها الى سلم مختلف . وحدثت تغيرات موازية فى « صورة » الموسيقى أو قالبها على يد سترافنسكى Stravinsky ، فلم يعد الفنان يبالى بالصور التقليدية بل أصبح انطلاق اللحن « حرا » لا يعوقه شئ . ومنذ ذلك الحين أخذت التجديدات تتوالى ، وتبارى الموسيقيون فى كشف قواعد غير مألوفة ، أو فى الخروج عن القواعد المألوفة ، بل أتى على الموسيقى وقت طن فيه أن القوالب القديمة قد اندثرت تماما ، وأن الاتجاه الثائر الجديد قد استقر نهائيا . غير أن مثل هذه الحمى التجديدية التى بلغت أوجها فى الربع الأول من القرن العشرين ، أخذت بعد ذلك تفتر رويدا رويدا ، وبدأ الفنانون ينظرون بعين نقدية الى الكشف الثائرة السابقة ، يستبعدون منها الكثير ، ويستبقون منها ما يؤمنون حقا أنه يضيف على الفن الموسيقى لونا جديدا ، يتلاءم مع الألوان الزاخرة التى أضفها عليه السابقون . ونستطيع أن نقول ان الأسماء التى تتألق اليوم فى عالم الموسيقى ، هى فى معظمها أسماء فنانين استطاعوا ، على نحو ما ، أن يستفيدوا من الكشف الانقلاية استفادة مستنيرة ، وألا يندفعوا فى تيار التجديد الى الحد الذى يجعل من موسيقاهم سلسلة متصلة من الأصوات الغريبة التى لاتستسيغها الآذان — ومن هذه الأسماء ، سيليوس



سيد المكي

ورتشارد شتراوس ورخمانينوف وخاتشاتوريان وشوستاكوفتش
ويروكوفيف .

فما هي الأسباب التي دعت الى نبذ الثورة الاقلايية في
الموسيقى ، والعودة الى التجديد التدريجي المتزن ؟ الذي لا
شك فيه أن فهم الوظيفة الحقيقية للفن الموسيقي هو الذي
أرشد الموسيقيين الى المنهج السليم الذي ينبغي أن يتبعوه في
أسلوبهم . فالموسيقى ، بعد أن أصبحت فنا يخاطب الانسانية
كلها ، ويعبر عن معان ترتبط بحياة الناس الفعلية في هذاالعالم،
كان من المستحيل أن ترجع ثانية الى الوراء ، فتحدث بلفظة
غامضة لا يفهمها الا الأقلية النادرة ، بل لا تفهمها هذه الأقلية
ذاتها . أجل ، فتلك الدعوى القائلة ان الآذان لا تستسيغ
الموسيقى الجديدة لأنها لم تألفها ، وأنها اذا اعتادتها فسوف
تحسن فهمها وتذوقها ، وتهتدى فيها الى مالم تدركه من عناصر
الجمال - تلك الدعوى باطلة ، اذ أن الآذان مهما ألفت سماع
الموسيقى المبنية على النظم الثورية الخالصة ، فلن تجد فيها
« جمالا » بالمعنى المألوف . ان التحليل العقلي يكشف في هذه
الموسيقى تجارب صوتية جديدة لم تعرف من قبل ، ولكن عنصر
التمتع الجمائي مفقود فيها ، بل ان بعض المقطوعات التي تتطرق
في تطبيق المذاهب الحديثة لا تعدو أن تكون مجموعة من
الأسوات الخشنة التي لا يمكن أن يخفف التعود من تنافرهما .
وادعاء أشخاص معينين أنهم يجدون لذة فنية في الاستماع الى
هذه الموسيقى هو من قبيل « الحذقة » فحسب . وأقصى ما

يجده المرء فيها ، هو نوع من المتعة العقلية ، الناشئة عن الاحساس
بارياد آفاق مجهولة في العالم الصوتي ^١ .

واذا استثنينا القلة المتعمقة في دراستها ، التي تهتم بتحليل
مثل هذه الكشف علميا ، فسوف نجد أن الكثرة الغالبة من
الجمهور ، الذي تتوجه الموسيقى عادة اليه ، لا شأن لها بهذه
التجارب الصوتية في قليل أو كثير . وفي هذا — بالإضافة الى
ما لاحظناه من غياب عنصر التمتع الجمالي عند الاستماع الى
هذه الموسيقى — نجد التعليل الكافي للاخفاق الذي صادفته
تلك المحاولات التجديدية المتطرفة . ذلك لأن الموسيقى قد سارت
في الطريق الذي تخاطب فيه الناس بمعان يفهمونها ويجدون فيها
صدى لاحتياجاتهم في حياتهم الواقعية . وهي قد أخذت على
عاتقها أن تعين الانسان في سعيه الدائم الى التقدم ، ولا بد لها
— تبعا لذلك — أن تشق طريقها الى أذهان الناس جميعا . فان
ظهر نظام موسيقى لا يصل الا الى فئة متخصصة قليلة ، كان
هذا النظام محكوما عليه بالاخفاق منذ البداية . فمنذ اللحظة التي
أصبحت فيها الموسيقى فنا انسانيا ، أصبح من الواجب أن
يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفي الحق أن هذا هو الطابع الذي
تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية في عصرنا هذا — أعني تلك
المؤلفات التي عاشت وذاعت ، لا تلك التي بهرت الناس
وأدهشتهم لحظة ، ثم غابت في ظلمات النسيان !

(١) انظر مقال « الاساس العقلي للموسيقى الحديثة » للمؤلف . مجلة علم

النفس فبراير ١٩٥٢ .



سید علی

التعبير في الموسيقى الشرقية

مشكلة الموسيقى الشرقية...

ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح .
هذا هو الحكم الذى يرمى هذا القسم من الكتاب الى اثباته .
وهو بلا شك حكم قاس ، قد يرى فيه الكثيرون تجنيا على الفن
الموسيقى فى بلادنا الشرقية . غير أننى لن أذهب فى إيضاح رأى
مذهب أولئك الذين يكتفون بالعبارات الحماسية ، ويهيئون
بالعوامل الذوقية وحدها من أجل اثبات صواب آرائهم ، فهؤلاء
— رغم أن حدسهم كثيرا ما يكون صادقا ، وحماستهم أمينة
مخلصة — يمكن الرد عليهم برأى مضاد يمثل وجهة النظر العكسية ،
وعندئذ يظل الخلاف سجالا بين الرايين ، دون الوصول الى حل
حاسم له ، طالما أن العوامل الذوقية هى وحدها التى تحكم فى
هذا الخلاف . لذا آثرت أن أقدم لرأى هذا أسبابا وحججا
عقلية خالصة ، تقف بجانب العنصر الذوقى وتؤيده ، ورأيت أن
ألجأ الى طريقة التحليل المنطقى الهادى ، حتى تظل مناقشة هذا
الموضوع الهام منحصرة فى المجال العلمى وحده .
وأود ، قبل أن أتقل الى المناقشة التفصيلية ، أن أشير الى
مسألة هامة ، هى مسألة العلاقة بين الموسيقى الشرقية والغربية .
ففى خلال التحليل التالى ، يجد القارىء كثيرا من المقارنات بين

الموسيقى فى الشرق وفى الغرب ، أو — كما أفضل أن أسميهما — بين موسيقانا المحلية وبين الموسيقى العالمية • وقد يرى البعض أن هذه المقارنة غير مشروعة ، ما دامت تقوم بين نظامين متباينين لكل منهما طبيعته ومقوماته و « بيئته » الخاصة • وأسارع منذ البداية فأنبه الى أن هذا الرأى — فى نظرنا — أبعد ما يكون عن الصواب • فالفارق بين الموسيقى الشرقية والغربية ليس فارقا فى النوع ، وإنما فارق فى الدرجة فحسب • أعنى أن المقارنة بين نظامى الموسيقى ممكنة بوصفها مقارنة بين نظام قطع شوطا بعيدا فى طريق التقدم ، ونظام آخر لا يزال يسير فى أولى مراحل الطريق • وكل ما يبدو من هوة شاسعة بينهما ، إنما يرجع الى عمق تجربة الغربيين فى هذا المضمار ، واكتسابهم خبرات تحتاج الى جهود هائلة ووقت طويل لتحصيلها • أما اقحام موضوع « القومية » فى هذا المجال ، فهو دعوى باطلة ، سوف نقفدها خلال بحثنا فى هذا القسم •

ولنبداً بتناول الموضوع من أعم نواحيه • فما لا شك فيه أن من علائم تقدم أى فن ، أن يستطيع الوقوف على قدميه بمجهوده الخاص ، وألا يكون فى حاجة الى فن آخر يكمل التعبير عن معانيه • وفى هذا رأينا الموسيقى الغربية قد استقلت عن الشعر والغناء منذ زمن بعيد ، وتمكنت ، بعد تطور طويل ، من أن تؤدى رسالتها التعبيرية كاملة ، دون حاجة الى معونة أى فن آخر ، وأصبح الشعر أو الرقص لا يضاف الى الموسيقى من

أجل ملء فراغ فيها ، بل من أجل إيجاد جديد من الفن
الموسيقى الشعرى ، أو الموسيقى الراقص فحسب .
فما هى الخطوات التى خطتها الموسيقى الشرقية فى طريق
الاستقلال ؟ من الواضح أن هذه الموسيقى تقف عاجزة تماما عن
التعبير عن أى معنى أو أية عاطفة . فالموسيقى الشرقية لا تملك
بذاتها أية قدرة تعبيرية ، وإنما تكاد تجربتنا الموسيقية كلها
تنحصر فى الأغاني وحدها . فإذا بحثت عن موسيقى خالصة ،
فلن تجد إلا محاولات بدائية قصيرة خفيفة ، لا تعبر عن شئ ،
وليس لها شأن يذكر بجانب الأغاني ، ولا تؤثر على الجمهور
أدنى تأثير ، رغم سهولة فهمه لها ، إذ أنها بدون كلمات الأغنية
عاجزة تماما . بل لقد كنا ، حتى الأمس القريب ، نطلق على
الموسيقى الخالصة اسما ذا دلالة عميقة ، هو اسم « الموسيقى
الصامتة » ! كأن الموسيقى بطبيعتها يجب أن تكون كلامية
لتكون « ناطقة » ، وكأن الموسيقى وحدها فن أخرس ،
وأصواتها المتعددة بأسرها « صامتة » ان لم تصاحبها كلمات
الأغنية ! ! ولا جدال فى أن اعتماد الموسيقى على الأغنية وحدها
هو أوضح مظهر تأخرها ، إذ أن الأغنية بطبيعتها محدودة المجال ،
تكفى الكلمات فيها - فى كثير من الأحيان - للتأثير على
السامعين ، مهما كانت سذاجة الموسيقى التى صيغت فيها .
والحق أن لدينا من الأغنيات ما لا يشيع إلا بفضل إعجاب
السامعين بألفاظها ، أو تقديسهم لمعانيها ، فى الوقت الذى تصل
فيه أنغامها الى أقصى درجات السذاجة والاملال !

فحين نتحدث اذن عن فن الموسيقى الشرقية ، ينبغي أن نذكر دائماً أن هذا الفن لم يصل بعد الى درجة الاكتفاء الذاتى ، وأنه لا زال فنا للأغاني ، كما كان الحال فى الموسيقى الغربية منذ ما يقرب من أربعمئة عام ! فنحن نستعين بالألفاظ دائماً فى تذوق الموسيقى ، وفى اصفاء معنى عليها ، مادامت موسيقانا الخالصة ، ان وجدت ، خالية من كل معنى • بل ان وحدة الهدف بين الموسيقى والكلمات فى الأغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة ، اذ أن تلحين الأغنية يصلح لأية أغنية اذا اتفقت معها فى الوزن الشعرى ، ومن الممكن أن تحل موسيقى أغنية حزينة محل موسيقى أغنية مرحة ، دون الشعور بأى تنافر بين الكلمات والألحان !

وليس هنا مجال الحكم على العنصر الكلامى فى الأغنية الشرقية ، ما دام هدفنا هو بحث الموسيقى ذاتها • وحسبنا أن نشير هنا الى ما يمكن أن يلاحظه أى ذهن مدقق على معانى هذه الأغنيات من روماتيكية ساذجة ، واهتمام مفرط بمشكلة الحب يعبر عن التعقيدات الجنسية التى تعانىها أجيالنا الحالية فى الشرق أوضح تعبير ، بل يزيد هذه التعقيدات بالتنبيه اليها والالاحاح عليها — كل هذا فى قالب يغلب عليه الحزن واليأس ، ويعكس ما ظلت شعوبنا الشرقية تعانىه طويلا من حرمان ، وما خدعت به من تزيف لأهداف الحياة ، حتى أصبح محترفو الموسيقى عندنا يتبارون فى التأوه والتباكى ، وتقاس مكانة كل منهم تبعاً لمقدار ما يستطيع استدراره من دموع !

فعلما الموسيقى اذن ينحصر في نطاق ضيق للغاية ، هو نطاق الأغنية ، وحتى في هذا النطاق الضيق لا تؤدي الموسيقى وظيفتها الصحيحة على الاطلاق . ولتقف الآن عند هذه الملاحظة العامة ، لنبحث في عيوب التلحين في الموسيقى الشرقية ، مفهومة بالمعنى الذى أوضحناه هنا . وسوف نسترشد في هذا التحليل بالتقسيم الذى ذكرناه من قبل لعناصر اللغة الموسيقية ، وهى اللحن ، والايقاع ، والتوافق الصوتى ، والصورة أو القالب . اللحن فى الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد ينبغى أن نحاول استخلاصه واضحا ، حتى يتسنى لنا ادراك نواحي النقص فيه اذا قورن باللحن فى الموسيقى الغربية . ولنبدأ أولا بالكلام عن السلم فى الموسيقى الشرقية . فكثير من المتحمسين لهذه الموسيقى ، أو على الأصح من المشتغلين بها — نظريا أو عمليا — يرون أن للموسيقى الشرقية ميزة تفخر بها على الموسيقى الغربية ، هى تعدد السلالم ، بينما تقتصر الموسيقى الغربية على سلمين رئيسيين : الكبير والصغير . وفى رأينا أن هذه المسألة ذاتها لا ينبغى أن تكون موضوع فخر على الاطلاق . ذلك لأن السلم الموسيقى لا يعدو أن يكون « الحروف » التى تصاغ بها كلمات اللغة الموسيقية وجملها ، وتعدد هذه الحروف ، أو اجادة كتابتها بخط جميل ، لا يعنى أن القطعة التى صيغت بها هى قطعة رائعة بالضرورة ! فالعبرة دائما بالموسيقى التى تؤلف ، لا بكثرة السلالم المستخدمة فى تأليفها . وبعبارة أخرى ، فالحكم على أى نظام موسيقى بأن له ميزة بفضل السلالم التى يصاغ

بها ، هو حكم باطل من أساسه لأن السلالم ما هي الا الحروف
الأبجدية للحن ، وأساس الحكم ينبغي دائما أن يكون هو اللحن
ذاته . وما أشبه ذلك بالقول ان اللغة الصينية لا بد أن تنتج
آدابا تفوق آداب كل اللغات الأخرى لأن فيها آلاف الحروف
الهجائية ! فالمبدأ العام الذى ينبغي أن نسترشد به فى هذه
المسكلة هو أن الحروف ذاتها لا تعنى شيئا ، وانما العبرة دائما
بالفكرة النهائية التى تستخدم هذه الحروف أدوات لنقلها .
أما اذا انتقلنا الى مناقشة تفاصيل هذه الدعوى ، فنحن
واجدون أن تعدد السلالم قد يكون فى بعض الأحيان قصا
ينبغي تلافيه . والحق أننا لو تأملنا صوت عربية قديمة صدئة ،
لوجدناه يتضمن آلاف السلالم ، ولكنه لا ينطوى بالطبع على
أى جمال ! ومهمة الموسيقى هى تنظيم هذه الأصوات العديدة
فى مجموعات قليلة متناسقة ، تضمن اخراج ألحان ذات قيمة
فنية . ونستطيع أن نقول ان التطور الموسيقى الطويل فى
الغرب قد أدى الى ضغط هذه السلالم المتعددة فى النوعين
الرئيسيين المعروفين - وما أشبه هذه العملية بعملية ضغط
الحروف الهجائية فى مجموعة قليلة العدد ، يمكن أن تستخدم
أدوات لنقل كل كلمات اللغة ومعانيها . والتعدد فى ذاته
لا يكون مرغوبا فيه الا اذا قصرت الأدوات الموجودة عن
التعبير . ولكن أين التقصير وقد عبر هذان السلمان الغريبان
عن روائع عالمية لم يفقدها الزمن تأثيرها حتى اليوم ؟
ولقد أتى على الموسيقى الغربية حين من الدهر وقع فيه

فنانوها في خطأ الاعتقاد بأن تعدد السلالم الموسيقية أمر مرغوب في ذاته ، فاستحدثوا نظاماً لحنية تخرج عن السلالم المألوفة ، بل لا يمكن ادراجها تحت أى سلم ، كما هو الحال في موسيقى شونبرج ، غير أن هذه الثورة الفنية سرعان ما اتضح تطرفها فيما بعد ، وأخذ الفنانون يعودون بالتدريج الى النظم القديمة ، وان استفادوا من النظم الجديدة في اضافة مزيد من التنوع والثراء على موسيقاهم . وأدرك الموسيقيون بعد أن انتهت هذه التجربة العنيفة ، أن القوالب الصوتية الموجودة تنطوي على امكانيات لا تستنفد ، اذا ما اقترنت بالتجديد المستنير في الصورة والايقاع والتوافق الصوتي — وهذا هو الرأي السائد بين كبار الموسيقيين في جيلنا الحالي ! فتعدد سلالم الموسيقى الشرقية ليس اذن بالأمر الذي ينبغي التفاخر به ، وانما العبرة بالافادة من السلالم الموجودة ، مهما كانت قلتها .

ولنتقل اذن الى الكلام عن مدى الافادة التي أفادها الموسيقيون الشرقيون من هذا التعدد في السلالم . هل أصبح اللحن **Melody** في الموسيقى الشرقية زاخراً بالمعاني ، حافلاً بالتعبيرات ؟ ان أنصار الموسيقى الشرقية ، اذا ووجهوا بالانتقاد القائل ان موسيقاهم لا تعرف التوافق الصوتي **Harmony** ، ردوا بأنها في أساسها لحنية **Melodic** ، وبأن فيها ثروة من الألحان تفتقر اليها الموسيقى الغربية . فلنختبر

اذن هذا الزعم ، ولنحلل القيمة الحقيقية للحن في الموسيقى الشرقية .

في رأينا أن هذا التعدد الذي تتميز به ألحان الموسيقى الشرقية ، يفقد قيمته لعاملين ، سوف أطلق عليهما اسم عاملي التلاصق ، والتماثل . ولكي أضرب لهذين العاملين مثلا ، دونت أول فقرة موسيقية استمعت اليها وقت كتابة هذه السطور ، وليس من المهم معرفة اسم مؤلفها أو اسمها ، طالما أن من الممكن ادراك طابعها الشرقي للوهلة الأولى :



١ - أما عامل التلاصق ، فيتلخص في أن كل صوت في اللحن هو الصوت التالي ، ارتفاعا أو انخفاضاً ، للصوت السابق عليه . أي أن الألحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الأصوات ، تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها . ولا أستطيع أن أقول ان هذه قاعدة شاملة لا يتخلف عنها لحن واحد ، ولكنني أستطيع أن أحكم - مطمئنا - بأن الغالبية العظمى للألحان الشرقية تسير على هذه القاعدة . كما أن الألحان الشرقية العتيقة ، كالبشارف ، تتمثل فيها هذه القاعدة على نحو مطلق لا استثناء فيه . فأين وجه النقص في هذا ؟ لاشك

في أن اللحن الذي يسير في أصوات متلاصقة أبسط في تركيبه كثيرا من ذلك الذي تتباعد أصواته • وليست البساطة في ذاتها عيبا ، ولكنها في هذه الحالة تؤدي الى فقدان الشعور بالجدة في الألحان المستحدثة ، والى صبح كل الألحان بصبغة التشابه والتجانس ، والى انعدام عنصر التنوع فيها • وليس من العسير اطلاقا أن يظل محترف الموسيقى يسير على سلالمة موسيقية علوا وهبوطا في خطوات متدرجة متلاصقة ، مع تنوع يسير في زمن كل صوت ، وانما العسير حقا أن يؤلف لحنا قوامه تلك القفزات الصوتية الجريئة التي يتكون منها اللحن في الموسيقى الغربية • فهنا حقا تظهر المقدرة ، ويبدو كل لحن جديدا بحق ، مختلفا كل الاختلاف عما عداه • ولنتأمل أمثلة مقتبسة من موسيقى غربي واحد ، تكشف عن الفرق الهائل بين تركيب اللحن في الموسيقى الغربية والشرقية ، وليكن هذا الموسيقى هو بيتوفن •

المثل الأول في مطلع الحركة الأولى لسيمفونيته الثالثة (ايرويك) ، وهو في الوقت نفسه موضوعها الرئيسي •



والمثل الثاني هو الموضوع الرئيسي للحركة الأخيرة في سيمفونيته السادسة (پاستورال)



والمثل الثالث هو مطلع الحركة الأولى للسيمفونية التاسعة ،
وهو أيضا موضوعها الرئيسي •



في هذه الأمثلة — وهي كلها ألحان رئيسية في موسيقى
بيتهوفن ، تبنى عليها حركات موسيقية كاملة في سيمفونياته
— نستطيع أن نلمس مدى حرية الحركة ، وجرأتها ، في اللحن
الغربي ، فالمؤلف لا يستعين بالتلاصق الصوتي الهين على
الاطلاق ، وإنما يجهد ذهنه في ابداع لحن تتباعد أصواته ،
وتتكشف أصالته للوهلة الأولى •

وأستطيع أن أقول ان صفة التلاصق في أصوات اللحن
الشرقي هي التي أدت الى فقدانه عنصرا هاما من عناصر اللغة
الموسيقية ، وهو التوافق الصوتي • ذلك لأن الألحان التي
تتحرك أصواتها حركة حرة ، بحيث تفصل بعضها عن البعض

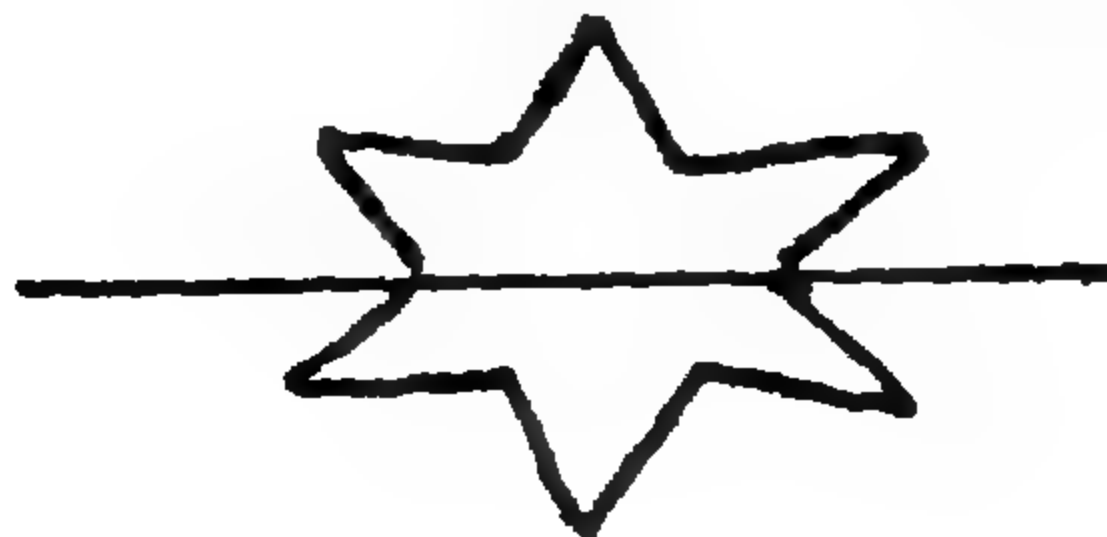
أكثر من درجة صوتية واحدة ، تؤدي الى كشف علاقات رئيسية بين أصوات معينة في السلم الموسيقى الواحد . ولو تأملنا الأمثلة السابقة لوجدنا لحين منها مبيان مباشرة على تركيب توافقي : فالمثال الأول ، في مطلع السيمفونية الثالثة ، قوامه الأصوات الثلاثة للعمود التوافقي المبني على سلم « مى يمول » ، وهى : مى ، صول ، سى . كذلك المثال الثانى ، وهو الموضوع الرئيسى فى الحركة الأخيرة للسيمفونية السادسة ، يبنى على الأصوات المتوافقة فى سلم القطعة ، أى سلم فا ، وهى : فا - لا - دو - وهى الأصوات التى تتمثل بوضوح داخل الحواجز الثلاثة الأولى فى هذا المثال . ومثل هذه الأصوات لو عزفت سويا فى كل حالة ، لكونت التوافق الثلاثى الأساسى للسلم الذى وضعت به القطعة ، والذى هو أساس علم التوافق الصوتى بوجه عام . وأعتقد أن هذه الأمثلة كفيلا بدعم الفرض الذى قدمته ها هنا ، وهو أن سير اللحن الشرقى فى أصوات متلاصقة ، قد أدى الى اغفال وجود علاقات أساسية بين قرار السلم وبين أصوات معينة فى داخله ، كالصوت الثالث والخامس مثلا ، وهى العلاقات التى تكون أساس التوافق الصوتى عامة ، والتى لا تكتشف الا فى لحن يتجاوز نطاق التلاصق . وقد يرى البعض أن العلاقة بين اللحن والتوافق عكسية ، أى ان ادراك وجود التوافق بين أصوات معينة هو الذى يؤدي باللحن أحيانا الى أن يسير متبعا الأصوات التوافقية . ونحن نسلم ولا شك بأن هذا هو

ما حدث في الفترة التي اكتشفت فيها قواعد التوافق الصوتي ،
غير أن من المسلم به أيضا أن اللحن هو الأسبق ، وأن هناك
علاقات معينة بين الأصوات المتتابعة في اللحن هي التي توحى
بفكرة وجود توافق بينها اذا ما عزفت في وقت واحد . وعلى
أية حال فالعلاقة وثيقة بين المسار الخاص للحن ، وبين قواعد
التوافق الصوتي ، وهذه العلاقة مفقودة تماما في الموسيقى
الشرقية نظرا لتلاصق أصوات الألحان فيها ، وبالتالي أصبح
عنصر التوافق الصوتي بدوره مفقودا في هذه الموسيقى .

٢ - وأما عامل التماثل ، فلنا في حاجة الى اطالة الكلام
فيه ، اذ أنه واضح لا يحتاج الى شرح مفصل ، فمن المعروف
أن الفن السليم يستدعى من الابتكار المتصل ما يجعل عملية
تذوقه متعة لا تنقطع ، ومن هنا كان مبدأ التماثل ، اذا تكرر
وأصبح جزءا أساسيا من العمل الفني ، غير مستحب من
الوجهة الجمالية . ونستطيع أن نضرب مثلا لمبدأ التماثل فيما
يلي : فاذا طلب اليك أن تكمل بالرسم شكلا كهذا :



فأيسر السبل عندئذ هي رسم شكل مماثل له على الجانب
الآخر ، فيصبح الشكل النهائي :



ولكن مثل هذه التكملة التماثلية ، اذا أصبحت مبدأ عاما في الرسم ، تنقص من قدره ولاشك ، اذ أنها تحتاج الى مجهود ابتكارى أقل من ذلك الذى يحتاج اليه تصميم الشكل كاملا — ومن هنا كانت ضالة قيمة الرسوم الزخرفية التماثلية من وجهة النظر الفنية ، ومن هنا أيضا كنا نرى المدارس العميقة المعاصرة في الرسم لا تعترف بمبدأ التماثل حتى حين تكون الطبيعة تماثلية ، كما هو الحال في وجه الانسان أو جسمه .

فاذا طبقنا هذه الملاحظة على الموسيقى ، وجدنا أن كثيرا من الألحان الشرقية تعتمد على عامل التماثل الى حد بعيد . ولو تأملنا المثال السابق للحن الشرقى ، وقارنا بين الجزء ا والجزء ب ، لوجدنا ب مسائلات تماما ل ا ، وكل ما فى الأمر أنه ينزل عنه درجة فى السلم — تماما كما فى الشكل السابق فى الرسم ، الذى يماثل كل نصف فيه النصف الآخر ، والفارق الوحيد أن أحدهما أعلى والآخر أسفل — والملحن الشرقى ، باعتماده الدائم على عامل التماثل هذا ، يلجأ الى وسيلة سهلة ، ولكنها فى الوقت نفسه ذات قيمة فنية ضئيلة .

ولنلاحظ ، فى الموسيقى الغربية ، أن عامل التماثل هذا لا يظهر الا فى مختلف أنواع الموسيقى الراقصة الخفيفة ، وهى أنواع لا يعتد بها كثيرا ، وليست هى مصدر تفوق الموسيقى الغربية . والخلاصة اذن ، أننا اذا اخترنا الموسيقى الشرقية فى ضوء العنصر الأول من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو اللحن ، وجدنا أنها ، على الرغم من كونها لحنية فى أساسها ، فانها

تلجأ في أحيانها الى أساليب تفقد العمل الفنى جدته وطاقته المستمرة ، وتضفى عليه طابعا يبعث في الأذن الخبيرة قدرا غير قليل من الملل . وليس رأينا هذا حكما ذوقيا صرفا ، بل اننا دعمناه بتحليل موضوعى صرف لطبيعة اللحن فى هذه الموسيقى ، تكشفنا من خلاله عيوبه الأساسية .



والعنصر الثانى من عناصر اللغة الموسيقية هو الايقاع . وأعترف للقارىء بأن التفكير فى هذا العنصر قد استغرق منى وقتا أطول مما كنت أتوقع . ذلك لأتنبأ كنت أحس احساسا واضحا بوجود فارق كبير بين الايقاع فى الموسيقى الشرقية وبينه فى الموسيقى الغربية الراقية (لا الموسيقى الراقصة الخفيفة) . ولكنى حين حاولت أن أصل الى تعبير واع عن هذا الفارق ، وجدت صعوبة كبرى .

فقد بدا لى فى أول الأمر أن بط الايقاع الشرقى ، وسرعة الايقاع الغربى وتوثبه ، هو الفارق بين الاثنين . وبالفعل لاحظت أنه يندر أن يجد المرء فى الموسيقى الشرقية ايقاعا سريعا ، ومن هنا كان شعور المرء بنوع من الخمول كلما استمع اليها ، ومن هنا أيضا كان اخفاقها فى خلق نوع من الرقص الحى الذى يحرك الجسم الانسانى كله حركة نشيطة متصلة . غير أنى رغم ذلك لاحظت أولا أن هذه القاعدة ليست عامة ، رغم أنها تصدق على أغلب ما ألف فى الموسيقى الشرقية ،

ولاحظت ثانيا أن بعض المؤلفات الغربية تتميز بإيقاع بطيء :
ففى وسط الحركة الأخيرة من سيمفونية بيتهوفن الثالثة ،
يكرر الفنان الموضوع الرئيسى للحركة ، ولكن بإيقاع أبطأ
كثيرا - ومع ذلك لم يفقد ذلك الموضوع شيئا من روعته بعد
أن ازداد ببطء إيقاعه • واذن فبطء الإيقاع صفة تتميز بها
الموسيقى الشرقية بالفعل عن الموسيقى الغربية الرفيعة ، ولكنها
ليست هى العامل الحاسم فى التفرقة بين الاثنتين •
وبعد تفكير طويل ، انتهيت الى أن فى الإيقاع الشرقى صفة
أخرى أعتقد أنها هى التى تميزه بحق عن الإيقاع الغربى .
فالأول ظاهر صريح ، أما الثانى ، فهو ضمنى باطن • ولنشرح
المقصود بهاتين الصفتين بالتفصيل • فالإيقاع الشرقى ظاهر ،
بمعنى أن له كيانا مستقلا يسير مع اللحن ذاته ، ولكنه لا يندمج
فيه • ففى الموسيقى الشرقية تؤدي الآلات الإيقاعية ، كالرق
مثلا ، دورا ظاهرا ، تستطيع أن تميزه بكل وضوح ، وصحيح
أن ضرباته تتمشى مع اللحن وتنظمه ، غير أنها مستقلة عنه
بمعنى معين ، ما دامت تكون تيارا تميزه الأذن بوضوح من
بداية اللحن الى نهايته • أما الإيقاع الغربى - وأكرر هنا أن
المقصود هو الموسيقى الغربية الرفيعة - فهو « مندمج » فى
تيار اللحن والتوافق الى حد بعيد : أعنى أن اللحن والتوافق
هما اللذان يكشفان عن الإيقاع خلال مسارهما ، دون أن
يحتاج مؤلف الموسيقى الى أن ينبه اليه تنبيها خاصا • ولهذا
كان الإيقاع الغربى لا يحتاج الى ضربات خاصة الا فى أحيان

قليلة للغاية ، ومعظم ضربات الايقاع تكون خافتة الى حد أن الأذن لا تستطيع تمييزها بسهولة ، اذ تترك مهمة الكشف عن الوزن الايقاعى للحن ذاته فى مساراته وانعطافاته .

ولكن اذا كان الايقاع الشرقى ظاهرا ، والغربى ضمنا أو باطنا ، فلماذا نعد صفة الظهور فى الأول مظهرا من مظاهر النقص ؟ ذلك لأننا لو تتبعنا تطور الموسيقى ذاته ، لوجدناه يسير بالتدريج نحو « ادماج » الايقاع لا اظهاره . فالايقاع هو أوضح العناصر وأظهرها فى الموسيقى البدائية ، بل ان من هذه الموسيقى ما هو ايقاعى صرف ، ولا زالت آثار هذه الصفة واضحة فى ريفنا المصرى ، حيث تتبلور التجارب الموسيقية لكثير من الناس فى ضربات « الطبله » وحدها . واذا ظهر لحن فى مثل هذه الموسيقى ، فان الايقاع لا يتخلى له عن مكانه ، بل يظل ظاهرا واضحا ، يصاحب كل حركات اللحن ويؤكددها بطريقته الخاصة . والملاحظة العميقة لتطور الموسيقى تكشف لنا عن اتجاه تدريجى الى « ادماج » عنصر الايقاع فى بقية عناصر الموسيقى ، بحيث يكتشف ايقاع اللحن — فى أرقى مراحل التطور الموسيقى — من خلال مسار اللحن والتوافق ، ولا يحتاج الى تنبيه خاص اليه . وليس معنى ذلك أن الايقاع يفقد فى هذه الحالة الأخيرة شيئا من تأثيره ، ويغدو عنصرا مهملا من عناصر اللغة الموسيقية . بل ان الأمر على العكس من ذلك . ففى موسيقى برامز — وهو فى رأى أستاذ الايقاع الأكبر — يندمج الايقاع فى اللحن اندماجا وثيقا ، ومع ذلك

يبلغ أقصى درجات الفاعلية والتأثير . وفي موسيقى بيتهوفن ،
بكفى اللحن وحده ، دون حاجة الى تنبيه خاص من آلات
الايقاع ، لاجداث حركة ايقاعية تبلغ حدا هائلا من النشاط
والتوثب ، كما هو الحال فى طريقة الربط Syucopation
(ونستطيع أن نترجمها من حيث معناها بقولنا : طريقة الضربات
المؤجلة) ، وهى الطريقة التى كان لبيتهوفن فضل التوسع فى
ادخالها فى مؤلفاته الموسيقية .

واذن فالتطور الموسيقى ذاته يثبت أن الايقاع المندمج يمثل
مرحلة أرقى فى التأثير الفنى من الايقاع الظاهر . ومثله فى ذلك
مثل المعانى والجمال الكلامية التى يترك للمستمع أو القارئ
وحده ادراك أهميتها ، بدلا من أن يتولى الخطيب أو الكاتب
اظهار هذه الأهمية بأن يقول بين فترة وأخرى : اتبهوا فسوف
أقول كلاما هاما ! ... واذن ، ففى عنصر الايقاع بدوره تظهر
الموسيقى الشرقية تخلفا واضحا .

أما العنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو التوافق
الصوتى ، فهو غريب تماما عن الموسيقى الشرقية . ولقد شرحت
من قبل ، عند الكلام عن العنصر الأول ، أى اللحن ، السبب
الرئيسى الذى أعتقد أنه هو الذى أدى الى فقدان الموسيقى
الشرقية لهذا العنصر الأساسى . ونتيجة لذلك أصبحت هذه
الموسيقى تسير فى تيار لحنى متصل ، يتصف بالسطحية ضرورة .
ذلك لأن التوافق الصوتى هو مصدر عمق الموسيقى الغربية :
فبفضله تتخذ الموسيقى عند السامع ألوانا متجددة على الدوام ،

ويستطيع المرء أن يكشف فيها — كلما أعاد الاستماع اليها — معاني جديدة ، بل انه يزداد فهما لها كلما ازدادت مرات استماعه اليها ، اذ يتمكن من تتبع التيارات الخفية التي تكمن خلف التيار الظاهر ، ويلمس مدى براعة المؤلف في الجمع بين كل هذه التيارات في وحدة متكاملة . أما الموسيقى الشرقية ، فلما كانت ذات تيار واحد — هو في ذاته ساذج الى حد بعيد — فان تكرار الاستماع اليها لا يؤدي الا الى الملل .

لهذا السبب لم تكن لدينا « كلاسيكيات » شرقية ، أعنى قطعاً تظل قيمتها محفوظة على مر الزمان، كما هو الحال في موسيقى باخ وموتسارت التي مر عليها قرنان من الزمان أو بيزيد ، ولا زالت تحتفظ بمكائنها الى اليوم — بل ان من المؤرخين الموسيقيين من يؤكد أن تقدير الناس لها يزداد باطراد ! فموسيقانا الشرقية هي موسيقى « موسمية » ، والأغلبية العظمى من مقطوعاتها لا تعيش أكثر من موسم، ثم تختفي غير مأسوف عليها، فقد استنفدت أغراضها ، وعاشت بقدر ما بذل فيها من جهد ! والعنصر الأخير ، وهو القالب أو الصورة ، نكاد يكون مفقودا بدوره . فالغناء الشرقي التقليدي كان يعرف قالباً ثابتاً : هو البدء بالليالي ، ثم الموال أو « الدور » — وقد تسبق ذلك « تقاسيم » من الآلات الموسيقية القليلة التي تصاحب الغناء . ولكن هذا في واقع الأمر لا يمكن أن يعد قالباً بالمعنى الصحيح ، بل هو شكل تقليدي لا يحتاج الى تحليل أو دراسة — ولم تكن الموسيقى عندئذ في حاجة الى ما هو أعمق من ذلك .

على أن الافتقار الى دراسة القالب الموسيقى يتجلى أوضح ما يكون فى الموسيقى الشرقية الحديثة ، أعنى تلك التى تحرص على أن تقتبس بعض الألحان أو طرق التلحين الغربية ، مع إبقائها على كثير من الألحان الشرقية ذات الطابع التقليدى . ففى هذه الموسيقى « المهجنة » ، نجد اللحن الشرقى يتلو اللحن الغربى فجأة ، والمقام الشرقى بما فيه من « ربع صوت » يجاور السلم الغربى مباشرة ، دون أية محاولة لتيسير الانتقال بينهما ، بل دون بحث مشكلة ما اذا كان المزج ذاته ممكنا . والحق أن الأذن الخيرة لتجد مثل هذا الانتقال المفاجئ غير مستساغ فى معظم الأحيان ، وخاصة لأنه يتم دون أية محاولة لدراسة القالب الموسيقى ، والمشاكل التى تنجم عن مزج نظامين مختلفين فى قطعة موسيقية واحدة .

وللموسيقى الشرقية التقليدية صفة ذات دلالة نفسية بالغة ، وتندرج تحت موضوع القالب الموسيقى الذى نحن بصددده . تلك الصفة أطلق عليها اسم « الرجوع الدائم الى القرار » . فمن المعروف أن لكل سلم موسيقى - أو مقام - قرارا ، هو النغمة الرئيسية التى يسمى السلم باسمها . ومن صفات القرار أنه يبعث شعورا بالاكتماء اذا ما انتهى اللحن اليه . لهذا كانت الموسيقى الغربية تحرص على أن تقف عند القرار ، والأصوات المتوافقة معه ، فى ختام القطعة فحسب ، أو فى ختام جزء هام منها - وذلك عرف متبع فى القالب الموسيقى الغربى منذ القدم . أما الموسيقى الشرقية ، فى صورها التقليدية بوجه خاص ، فهى

ترجع الى القرار في كل فقرة قصيرة من فقراتها • ويستطيع القارئ أن يتصور المقصود بصفة الرجوع الدائم الى القرار ، اذا استرجع ما يحدث في غناء الليالي والمواويل التقليدية • فبعد كل فقرة من الفقرات ، يشعر المستمع بالراحة والاكتفاء اذا ما أنهاها المعنى بما يسمى «قفلة» صحيحة ، وعندئذ يردد المستمع وراءه كلمة « آه » (اذا سمح المجال !) ويكون هذا التردد عادة من نفس الطبقة التي قفل بها المعنى فقرته الغنائية — وهذه الطبقة ذاتها هي القرار • ومثال آخر لهذه الصفة ، في التقاسيم ، التي تعود الى قرار المقام كلما أنهت فقرة من فقراتها • بل ان هذه الصفة لتمثل بصورة أوضح في الموسيقى الريفية المصرية ، المعروفة باسم موسيقى الأرغول • ففي الأرغول أنبوبتان ، احدهما تعزف صوتا واحدا متصلا ، هو القرار ، والآخرى تعزف اللحن الذي يعلو وينخفض ، ولكنه ينبغي أن يكون ذا صلة وثيقة بصوت الأنبوبة الأخرى ، وأن يعود اليه بين آن وآخر ليعزف الاثنان القرار سويا ، علامة على اكتمال فقرة موسيقية •

فالقالب الذي تتخذه هذه الأشكال الموسيقية التقليدية في الشرق ، هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات القصيرة المقفلة ، التي ينتهي كل منها انتهاء تاما بقرار المقام • أما الموسيقى الغربية ، فتتخذ صورة حركة دائمة ، ساعية الى هدف ما ، لا تبلغه الا في النهاية القصوى ، مرة واحدة ، ثم تنتهي القطعة • أى أن الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى في الحالة الأخيرة ،

هى حالة انتظار دائم ، وتتبع مثابر للموسيقى ، التى تصل الى ذروتها فى النهاية عند ما تتجمع كل خيوط الفرقة الموسيقية وتياراتها ، وتتحد كلها لتساهم فى الخاتمة الكاملة . أما الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى فى الحالة الأولى ، فهى حالة توقع الاكتفاء والانتفاء فى كل لحظة من اللحظات . ويظل المغنى أو العازف يدور حول نعمة القرار ، ويعد بها مستمعيه ، وسرعان ما يلبي رعبتهم ، فيصل اليها ، وعندئذ تنطلق أصواتهم معبرة عن الرضا ، مرددة نفس النعمة « آه ! » وتظل هذه الدورات تتكرر طوال اللحن . والذي لا شك فيه أن الرغبة المستمرة فى الشعور بالاكتفاء ، والسعى الى تحقيقه فى كل فقرة قصيرة ، تنم عن نوع من تفساد الصبر ، ومن الرغبة فى المتعة العاجلة السهلة . ولست أريد أن انزلق فى تفسيرات ذاتية خالصة بعد هذه التحليلات الموضوعية التى أوضحت بها خصائص الموسيقى الشرقية ، غير أن مثل هذا التفسير لا يكف عن أن يفرض نفسه على الذهن : فتذكر العازف أو المغنى للمستمع دائماً بقرار اللحن ، ورغبة الأخير فى الانتفاء اليه ، وتعبيره عن رضاه عندئذ ، كل ذلك ينم عن عدم القدرة على تتبع الموسيقى كوحدة واحدة ، أو التمشي مع الألحان فى تقلباتها وتطوراتها الطويلة ، والتفكير فيها لذاتها ، لا من حيث هى وسيلة لراحة الذهن عندما يصل الى نهاية صوتية ترضيه .

ولهذه الصفة نتيجة هامة ، تحكمت فى تحديد طبيعة المستمع الشرقى . فالمستمع الشرقى يبحث دائماً عن النشوة العاجلة ،

وعن الطرب المستمر فى الألحان . انه لا يبذل جهدا فى الفهم أو التعمق : فكل ما يسمعه بسيط ، سطحى ، وكل ما يقدم اليه سهل الهضم ، بل ان الفنان الذى يطربه يقدم اليه فى كل لحظة ما يبعث الاكتفاء فى نفسه . فهو لا يطالبه بالمثابرة على تتبع لحن طويل الى نهايته ، بل يقدم اليه اللحن على أجزاء صغيرة ، كل منها مكثف بذاته ، وكل منها وحدة كاملة لها نهايتها الخاصة ، وما على المستمع الا أن يترقب هذه النهاية التى سرعان ما تأتى اليه ، فيتم رضاؤه ، ولكن على حساب التمتع الفنى الصحيح . ومن هنا كان ذلك الطابع الخاص الذى ينفرد به المستمع الشرقى : فهو لا يملك القدرة على الاستماع المنتبه الدقيق ، وليست به حاجة اليه ، بل انه يبدى اعجابه بلا تحفظ ، كيفما شاء ، وحينما يشاء ، ويستطيع أن يهتف أو يصرخ كما يروق له . فهو ليس بالمستمع الهادىء الرزين ، الذى يحترم الموسيقى ويتابعها بكل حواسه الى أن تنتهى ، وعندئذ يبدى اعجابه كما يشاء ، وانما هو مستمع صاخب ، يدأب على التعليق والمقاطعة ، ولا يعرف الاتزان البه سبيلا . وأوضح أمثلة على ذلك ، تلك الحفلات الغنائية الطويلة ، التى يظل المستمعون خلالها فى صراخ وهتاف دائمين ، ويظهرون رضاءهم فى أى وقت ، وبأية كيفية ، تجلولهم . ومثل هذا الجو التشنجى الصاخب هو فى الحق سبة فى وجه الفن الصحيح ، وهو اذا كان يصلح لحفلات الذكر أو حفلات « الزار » ، فانه أبعد ما يكون عن مجال الموسيقى ، ذلك الفن

الرفيع ، الذى يبعث فى النفس الهدوء والسكينة ، والذى يفسده أى صخب وتشوّهه أقل ضوضاء .

ولست أرمى من ذلك الى أن ألوم جمهور المستمعين وحدهم ، ففى الحق أن طبيعة الألحان التى تقدم اليهم مسئولة الى حد بعيد عن طريقة استماعهم اليها ، والقالب الذى تتخذه تلك الألحان بما فيه من سعى الى ارضاء المستمع ارضاء رخيصا ، هينا ، سريعا ، هو الذى أدى الى ضياع القدرة على الاستماع الهادىء العميق لدى الجمهور المتذوق للموسيقى الشرقية .

وهكذا يبين لنا ، من العرض السابق ، أن عناصر اللغة الموسيقية الأربعة تتخذ فى الموسيقى الشرقية صورة هزيلة فيها كثير من العيوب ، بل ان من هذه العناصر ما لا يتمثل فى تلك الموسيقى على الاطلاق . وقد يرى القارىء فى هذا النقد شيئا من القسوة ، غير أن القسوة تظل دائما مستحبة طالما أن فنا أساسيا كالموسيقى يظل على هذه الحال من التخلف ، بل من البدائية . أما من يرى فيه شيئا من التجنى فلا أدعوه الا الى أن يفكر فى هذه التحليلات بطريقة علمية موضوعية ، وأن يدع جانبا كل العوامل الاتقالية الذاتية ، وعندئذ فمن المحتمل الى حد بعيد أنه سيلمس هذه النقائص بنفسه ، ويساهم بدوره فى بذل الجهود لتلافيها .

مشكلة الموسيقى في مصر...

لا جدال أن في مصر شعورا بالضيق من قصور الموسيقى الحالية وأفقها المحدود، وهذا الشعور، الذي يتزايد على الدوام، يتمثل بصورة ظاهرة في تلك المناقشات الحامية التي تدور في الصحف في أيامنا هذه - وهي المناقشات التي تتراوح الآراء فيها بين الدعوة التي التجديد التام، وبين الرجوع إلى الماضي، الذي يصفه أنصار هذا الرأي بأنه ماض « مجيد » .

على أن هذا الضيق يتمثل أيضا، وبصورة واقعية، في الطابع الذي تتخذه الموسيقى المصرية في وقتنا الحالي . ففي وسعنا أن نقول أن الطرق التقليدية في التلحين الشرقي تتجه إلى الاندثار، ولا يمنعها من الاختفاء التام سوى شهرة مغنين ارتبطت أسماؤهم بطريقة التلحين هذه، ولكن إذا اختفى هؤلاء من المسرح الفني، فسوف تنتهي - بكل تأكيد - فترة الغناء الشرفي الصميم . ولكن ما الذي يحل الآن محل هذا الغناء الشرقي ؟ إن الاتجاه الواضح، الذي يزداد الاقبال عليه، وخاصة من جمهور المدن، هو اتجاه « مختلط »، تبرز فيه الموسيقى الشرقية ببعض العناصر الغربية . والامتزاج ذاته أمر مقبول، وخاصة لأننا نؤكد بكل قوة ضرورة الخروج عن الحدود الشرقية التقليدية،

والاستفادة من التجارب العميقة التي مر بها الغرب في ميدان الموسيقى • ولكن هل الاتجاه السائد الآن في الموسيقى الشرقية هو الحل المنشود ؟

الحق أن هذا الحل هو في نظرنا أتعس حل ممكن • فالفترة الحالية من تاريخ الموسيقى فترة بائسة بحق • ذلك لأن محترفي هذا الفن ، عندما أحسوا بقصور الطريقة الشرقية الخالصة ، لم يلجأوا الا الى أتفه أنواع الموسيقى الغربية ليقتبسوا منها ألحانهم — فكانت النتيجة خليطا غير متجانس بين الألحان الشرقية ، وبين صخب موسيقى المراقص الغربية — خليطا لا لون له ، ولا طابع يتميز به ، ولا ينطوى على أية محاولة جدية لترقية الموسيقى الشرقية ، بل هو في أساسه امتزاج خارجي — لا اندماج باطن — بين عناصر متنافرة فحسب •

والخطأ الأكبر ، الذي نعد التنبيه اليه أمرا أساسيا في المهمة النقدية التي يأخذها هذا الكتاب على عاتقه ، هو في الاعتقاد بأن اصلاح الموسيقى الشرقية يكون عن طريق نقل « ألحان » غربية ، أو أنماط لحنية معينة — وذلك هو الخطأ الذي يقع فيه أولا دعاة « الاقتباس » ، الذين ينقلون قطعاً بأسرها من سياقها الأصلي في موسيقى الغرب ، ويقحمونها داخل ألحانهم الشرقية ، فيشوّهون جلال الأصل الذي نقلت منه ، ولا يفيدون المجال الذي نقلوا اليه — فضلا عما ينطوى عليه هذا « الاقتباس » من افتقار الى الأمانة لم يعترف به الفن الخلاق في أي عصر من عصوره • ويقع في ذلك الخطأ ثانيا أولئك الذين ينسجون على

منوال الملحنين الغربيين ، فيقلدونهم في ألحانهم (وهم في ذلك أقرب الى الأمانة من الفئة السابقة) أو يعهدون بألحانهم الى من يقوم باجراء عملية « توزيع موسيقى » لها ، لكى يكسبها طابعا قريبا من الموسيقى الغربية الراقصة . ولنذكر ها هنا أن فكرة « التوزيع الموسيقى » هذه — وهى بدعة تثير السخرية — لاتعرف الا فى موسيقانا المصرية ، اذ أن الأصل فى الموسيقى أن فكرتها تطرأ على ذهن الفنان كاملة : فهو لا يتصور اللحن وحده ، وانما يتصوره مصوغا فى قالب معين ، تعزفه آلة معينة . والتوزيع على الآلات جزء لا يتجزأ من مهمة الفنان نفسه ، واذا كانت هناك مقطوعات غربية معينة توزع فيما بعد على آلات غير التى ألفت من أجلها ، فلا شك فى أن هذا التوزيع يكون فى هذ. الحالة عملا مستقلا ، أضيف الى عمل المؤلف الأصيل على سبيل الرغبة المتعمدة فى التنويع ، وعندئذ يذكر اسم موزع اللحن أو منظمه بجانب اسم المؤلف الأصيل ، لأن اللحن عندئذ أصبح شبه جديد . أما عملية التوزيع التى تتم فى الألحان المصرية فتتطوى بلا شك على فصم غير مشروع لوحدة الخلق الفنى .

ففى كل هذه الحالات يقع الموسيقيون فى خطأ الاعتقاد بأن التأثير بالموسيقى الغربية يكون عن طريق نقل ألحانها أو تقليدها . وهذا الخطأ مسئول عن التدهور الحالى الذى تعانىه موسيقانا . وانما الحل الصحيح هو أن تقتبس من الغرب « أسلوب » التأليف ، لا التأليف ذاته . أعنى أننا يجب أن

نستفيد من تجربتهم الموسيقية العميقة ، التي سبقتنا بما يقرب من أربعة قرون ، فنتعمق دراسة عناصر اللغة الموسيقية ، ونفيد من خبرتهم الواسعة في ميدان التأليف والأداء .

فأسلوبنا في التأليف ينبغي أن يتضمن « التوافق الصوتي » حتى يضاف الى موسيقانا عنصر العمق ، وعندئذ تستطيع الموسيقى أن تكون معبرة بحق ، واذا اكتسبت القدرة على التعبير ، استطاعت أن تتحرر من عبوديتها للغناء ، وتصبح فنا مستقلا له كيانه الخاص . والأداء ينبغي أن يزداد دقة : فأصوات المغنين عندنا محدودة المدى الى حد مؤسف ، وليست هناك جهود جدية تبذل لتمرين الأصوات وتوسيع نطاق قدرتها في الأداء ، مع أن هذا علم كامل قائم بذاته . بل ان المغنى عندنا يظل ، في سعيه وراء الكسب ، يواصل الغناء دون أن يعترف بتأثير الزمن على صوته ، حتى لنجد منهم من يمرن حنجرته بصوت عال بين مقاطع الغناء ، وتظهر آهاته في التسجيل ، ولا يعترف مع ذلك بضياغ صوته - وهي بدورها ظاهرة مؤسفة لا نظير لها في عالم الغناء !... أما العزف ، فأستطيع أن أقول ، مطمئنا ، ان المسافة بين أكبر عازفي الكمان عندنا ، مثلا ، وبين عازفي الكمان المشهورين في الغرب ، لا تقاس الا بالسنين الضوئية !

فالفن الموسيقى المصرى اذن فى محنة ، والوسيلة الوحيدة لاتشاله منها هى اقتباس خبرة الغرب الطويلة ، وأسلوبه فى التأليف الموسيقى وفى الأداء . وعلينا أن نبذل فى ذلك أشق

الجهود حتى نعوض تخلفنا الهائل فى هذا الميدان ، أما لو ظلت الأمور على ما هى عليه ، فسوف تزداد الهوة بيننا وبينهم اتساعا على الدوام •

✱

على أن رأى هذا ، القائل بضرورة الاستفادة من الخبرة التى اكتسبها الغربيون فى أساليبهم الموسيقية ، يلقى معارضة من طرفين متناقضين : طرف يمينى محافظ ، أصحابه من دعاة القومية ، وطرف يسارى تقدمى ، أصحابه من دعاة الشعبية • ومن الضرورى أن أناقش هذين الرايين المعارضين حتى تستبين حدود الدعوة التى أقترحها بوضوح •

فالطرف اليميني المحافظ ، القائل بالقومية ، يردد رأيه الى قدر من سوء الفهم ، وقدر من المغالطة • أما سوء الفهم فيتمثل فى الاعتقاد بأن ما نرمى اليه هو أن نؤلف ألحانا كالألحان الغربية ، وهذا أبعد الأمور عما ندعو اليه • فنحن نعترف حقا بأن الموسيقى فن مرتبط بحياة كل شعب ، وأن حياتنا الشرقية لا بد أن تفرض علينا أنواعا من الألحان تختلف عن تلك التى نستمع اليها من الغرب • هذا كله صحيح ، ولكن ما ندعو اليه هو أن ندرس أسلوب التأليف والأداء ، لا نواتج الموسيقى الغربية ذاتها • ونستطيع أن نضرب للفارق بين الدعوتين مثلا يقربه من الأذهان • فالشعب الصينى يحاول اليوم أن يبسط لغته ، وأن يستبدل بالحروف المرسومة الهائلة العدد ، عددا

قليلًا من الحروف البسيطة تكون هي قوام الكتابة • وقد يلجأون في ذلك الى الكتابة بالحروف اللاتينية وتعميمها • ولكن هل يعنى اقتباس هذه الحروف ، أن مضمون اللغة ذاتها قد تغير ؟ ! وهل تعنى كتابتهم بالحروف اللاتينية ، أنهم قد استعاروا آداب وعلوم الأمم التي تكتب بهذه الحروف ؟ ! لا شك أن موقف لغتنا الموسيقية مماثل لهذا الى حد بعيد • فنحن ندعو الى تعديل عناصر اللغة الموسيقية ذاتها ، والى الافادة من الخبرة الطويلة التي توافرت لغيرنا في هذا المضمار ، ولكننا لا ندعو أبدا الى نقل ألحانهم كما هي ، والا لكان في ذلك دعوة الى تحطيم الفن ، لا الى انهاضه •

وأما المغالطة ، فتتمثل في نشر الفكرة الباطلة ، القائلة ان الأسلوب الغربى في الموسيقى غير مفهوم بالنسبة الى الأذن الشرقية • وتلك الفكرة التي يرددها الى اليوم كثير من المهيمنين على مصير الموسيقى في بلادنا ، قد أضرت بفننا الموسيقى ، وبأذواق مستمعينا أشد الاضرار ، ولهذا فسوف أرد عليها ردا مفصلا •

ولأبدأ بأن أقول ان ظاهر الأمور يوحى بشيء كهذا الذى يقولونه : أعنى أن معظم المستمعين المصريين ، والشرقيين عامة ، لا يتذوقون الموسيقى الغربية الراقية ، بل لا يستسيغونها على الاطلاق ، ويحكمون على أرفع سيمفونياتها بأنها « ضجيج » وعلى أجمل أغنياتها بأنها « صراخ » - هذا حق ، وتلك بالفعل ظاهرة ماثلة في الواقع الشرقى بوجه عام • ولكن هل يعنى

ذلك أن تلك الموسيقى غريبة تماما عن آذان المستمع الشرقى ،
وأنها لغة لا يفهمها الا الناطقون بها وحدهم ، يستغلق فهمها
على غيرهم ، وليس لها من تأثير الا عليهم ؟ تلك بلا شك فكرة
باطلة ، على الرغم من عدم استساغة الأغلبية العظمى من
الشرقيين للموسيقى الغربية .

وقبل أن أوضح سبب بطلان هذه الفكرة - أود أن أمهد
لذلك بالكلام عن ظاهرة أخرى ، مستمدة من واقعنا الشرقى
ذاته . فنفس هذا الواقع ، الذى لا يهضم الموسيقى الغربية
الراقية ، قد استطاع أن يستسيغ موسيقى غربية خالصة ، هى
الموسيقى الراقصة . والمتتبع للأغاني التى تشيع اليوم فى
بلادنا ، وتلقى أكبر قدر من الرواج بين المستمعين ، وبخاصة
الأجيال الجديدة منهم ، يجد طابع الموسيقى الغربية الراقصة
غالبا عليها . وصحيح أن هذه الموسيقى تختلف عن الموسيقى
الغربية الكلاسيكية اختلافا يينا ، غير أنها أيضا تختلف عن
الصور التقليدية للموسيقى الشرقية اختلافا أعظم . ومجرد
كون الجمهور الشرقى قد استساغ هذا اللون الذى يختلف
عن اللون الشرقى القديم كل الاختلاف ، وأبدى إعجابه به ،
ورددته فى غدوه ورواحه ، هو فى ذاته دليل واقعى ملموس على
أن اللغة الموسيقية ، رغم قوميتها ، تستطيع أن تعبر جواجز
القومية وتؤثر فى الجميع . وليس من المستبعد ، والحال هذه ،
أن يأتى اليوم الذى يفهم فيه الجمهور الشرقى موسيقى الغرب
الكلاسيكية ويحسن تذوقها .

واذن فالسبب الحقيقى ليس هو الطابع القومى ، والا لظلت الموسيقى محصورة فى حدودها القدية لا تتعدها ، وانما السبب الحقيقى افتقار الى الخبرة فحسب ولنضرب لذلك مثلا : فمن المعروف أن ذوى الثقافة القاصرة يجدون متعة كبرى فى الروايات البوليسية ذات الأفكار السطحية ، ولا يستطيعون مطلقا أن يستسيغوا المؤلفات أو الدراسات الأدبية العميقة . ولكن هل يعنى ذلك أن مثل هذه الدراسات تنتمى الى عالم غير عالمهم ، وأنها ستظل الى الأبد غريبة عنهم ؟ لا شك أن فى هذا مغالطة واضحة ، وأن فى وسع أى شخص محدود الثقافة أن يهضم أعمق الدراسات اذا لجأ الى حل بسيط ، هو أن يعمق ثقافته ، وعندئذ سيجد متعة كبرى فى فهم الكتابات العميقة ، ويدرك مدى قصور تجربته القدية . والحال كذلك فى الموسيقى : فمشكلتنا بازاء أرقى أنواع الموسيقى الغربية ليست مشكلة طابع قومى يمنعنا من فهمها ، وانما هى مشكلة افتقار الى الخبرة والتجربة ، ولو توافر هذا الشرط لأمكننا أن نستمتع بكل أنواع الموسيقى ، دون أن يكون لقوميتنا أدنى تأثير . أما القائلون بأن الشرق شرق والغرب غرب ، وبأن طريقتهم فى التأليف ستظل الى الأبد غريبة علينا ، فما أشبههم بحرب يرى أبناءه مدمنين على القراءة السطحية ، فلا يحاول نصحهم بتعميق ثقافتهم ، بل يتركهم وشأنهم ، مكتفيا بالقول ان ذلك هو نوع الثقافة الذى يلائم طبيعتهم ، وهذا بلا شك

حل رجعى للمشكلة ، ولذا وصفت فئة دعاة القومية بأنها فئة رجعية محافظة .

فالموسيقى اذن لغة تتخطى حاجز القومية . وليس هناك أدنى تعارض بين هذا القول ، وبين القول الآخر الذى يبدو مضادا له ، والقائل ان لكل أمة أو مجتمع طابعه الخاص فى موسيقاه . ذلك لأن القوة الدافعة الى التأليف الموسيقى تكون دائما مرتبطة بالواقع الذى يعيش فيه الفرد ، أى بظروف علاقاته بمجتمعه ، فيصطبغ انتاجه الفنى ضرورة بطابع بيئته الاجتماعية ولكن ليس معنى ذلك أن هذا الانتاج يقتصر تأثيره على هذه البيئة وحدها ، وانما هو يتجاوز النطاق القومى ، ويصبح ذا تأثير شامل ، اذا كان فنا أمينا مخلصا . وكم من الأعمال الأدبية الرائعة تصطبغ حوادثها بصبغة محلية ، تستمد من ظروف المجتمع الخاص الذى كان يحيا فيه مؤلفها ، ولكنها مع ذلك تذيع وتصبح أدبا عالميا ، له تأثيره البالغ فى نفوس أفراد ينتمون الى مختلف القوميات والبيئات . فوجود الطابع القومى أو المحلى للموسيقى لا يجعلها اذن لغة منطقية على ذاتها ، وليس هناك ما يحول دون فهم كل انسان لها ، اذا بلغ المستوى الثقافى الكافى .

وأما رأى الآخر ، الذى يبدو متعارضا مع دعوتنا الى اقتباس الأساليب الغربية ، فيتقدم به مفكرون تقدميون ، ينادون بدعوة مشابهة فى ظاهرها للدعوة السابقة ، ولكنها فى مرماتها وجوهرها مناقضة لها - تلك هى دعوة الرجوع الى

الفن الشعبى • وتقول ان هذه الدعوة مشابهة فى ظاهرها لما يدعو اليه المحافظون من تمسك بالقالب الشرقى القديم بوصفه هو القالب « القومى » • فالفن الشعبى بدوره فن مصطبغ بالصبغة المحلية ، نابع من ظروف مجتمع بعينه • ولكن جوهر الدعوة الى التمسك بالفن الشعبى تناقض الفكرة القومية ، اذ أنها لا تبنى على اعتقاد راسخ بأن انتاج شعب معين لا يفهم الا فى الدائرة التى تتج خلالها ، بل انها تنطوى على ايمان بأن أى فن شعبى ، مهما كانت صبغته محلية ، يمكن أن ينقل ويفهم ويقدر على نطاق أوسع كثيرا من نطاقه المحلى • فالفنون ، مع كونها شعبية ، هى فى حقيقة الأمر عالمية ، أو انسانية : فالفن الذى يخلقه شعب معين ، ويصبغه بصبغته ، قادر على التأثير فى كل الشعوب الأخرى • ولا جدال فى أن هذه النظرة الى الفنون الشعبية أصدق من نظرة المحافظين ، الذين يبالغون فى تقدير أهمية « الطابع القومى » .

والحق أن التعارض بين ما ندعو اليه من دراسة للأساليب الغربية ، وبين الداعين الى الرجوع الى الفن الشعبى ، ليس تعارضا شديدا ، بل ان ما نرمى اليه هو فى حقيقة الأمر محاولة لتصحيح معنى الرجوع الى الفن الشعبى فى مجال الموسيقى • ذلك لأن دعاة فكرة الفن الشعبى يبلغ بهم التحمس حدا يجعلهم فى بعض الأحيان يخطئون فهم الفكرة ذاتها • فالفن الشعبى تنعكس عليه دائما مختلف الأحداث التى مر بها الشعب ، فيكون سجلا صادقا يصور تاريخ الشعب فى تطورات

وتقلباته • والذي لا شك فيه أن تاريخنا الشعبى الطويل كان فى معظم فتراته تاريخ الظلم والاضطهاد للذين ظل شعبنا يعانيهما حتى أمس القريب • حقا ان الكفاح ضد هذا الاضطهاد لم ينقطع ، غير أن تعاقب مظاهر الاستبداد واحدا بعد الآخر لم يترك للشعب فرصة فى ممارسة تجربة الحرية والتغنى بها فى فنونه • وانعكس ذلك على أوضح صورة ممكنة فى موسيقانا الشعبية ، فأصبحت زاخرة بمعانى الذل والخضوع ، وانهكست المعانى على الألحان فاذا بها حزينة باكية ، لا تقبل على الحياة بقدر ما تندب حظها فيها •

ولست أرمى من ذلك الى قد فتننا الشعبى فى ذاته ، اذ أن هذا الفن كان أمينا فى تصويره للأحوال التى مر بها شعبنا خلال تاريخه الطويل • ولكنى فقط أرمى الى أن تكون نظرتنا الى الفن الشعبى — فى مجال الموسيقى — نظرة نقدية فاحصة • فالى هؤلاء الذين يعتقدون بأن الخلاص من ضيق الأفق الذى تعانيه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى لا يكون الا بالرجوع الى الأنغام الشعبية ، الى هؤلاء أتوجه بأسئلتى هذه ، آملا أن يجيبوا عنها اجابة صريحة أمينة : أليس الفن الشعبى — دائما — سجلا لمختلف الأحداث التى مر بها الشعب ؟ وهل كانت الأحداث التى مر بها شعبنا الا سلسلة متصلة من الاضطهادات ، يمارسها الطغاة من المحتلين الأجانب ، أو المستبدين من الاقطاعيين والمبستغلين ؟ اذن فقد كان من الضرورى أن تنعكس هذه الظروف على فتننا الشعبى عامة ،

وعلى موسيقانا الشعبية بوجه خاص ، فأصبحت أنغام هذه الموسيقى نواحا وبكاء ، حتى حينما لا يستدعى الحال مثل هذا الحزن .

والحق أن الاضطهاد الطويل الذى مررنا به - والذى ينبغى أن نعترف به فى صراحة - يدفعنا الى أن نكون حذرين أشد الحذر كلما رجعنا الى فتنا الشعبى . ففى الموسيقى الشعبية - الريفية منها والمدنية - ينعكس بوضوح خداع المستغلين والمستعمرين ، وتزييف الأهداف الحقيقية التى كان ينبغى أن يسعى اليها الشعب ، فيحل النواح والبكاء محل الدعوة الى النضال والاقبال على الحياة ، ويبدو كأن المشكلة الكبرى للمواطن المصرى الذى لم يكن يجد قوت يومه ، هى الغرام وهجران الحبيب ! وتسود فلسفة تواكلية زائفة تؤمن بالقدر و « المكتوب » ، وتثبط الهمم وتقعدنها عن الكفاح ضد الظالمين . وهكذا أصبح الفن الموسيقى الشعبى يعكس كل عوامل الظلم ومظاهر التزييف التى فرضت على شعبنا . حقا ان الرغبة فى المقاومة لم تخمد ، وأن بعض الأعمال قد ظلت تحمل طابع الكفاح ، ولكن هذه لا تقارن بالأعمال التى تعكس ما فرض على الشعب ، أو ما انزلق فيه رغما عنه ، من أهداف زائفة .

واذن فعلينا دائما ، قبل أن نساير الدعوة الى الاسترشاد بالفن الشعبى فى الموسيقى ، أن نسائل أنفسنا : ما هى الأحوال التى كان يعكسها هذا الفن فى بلادنا ؟ وعندئذ ، سوف ندرك

أننا ينبغي أن نكون حذرين أشد الحذر في استرشادنا بهذا الفن ، وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التي استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانها الشعبية . وسوف ندرك أيضا أن انسان المستقبل ، الذي نود أن نكونه ، لا بد أن يتخذ لنفسه أهدافا سليمة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تغنت بها معظم الألحان الشعبية في عهود الظلم والاضطهاد الماضية .

ولكن ، ليس معنى ذلك أن تقطع الصلة بماضيها ، وأن نشيد فنا لا جذور له . وكل ما في الأمر أن الطابع الشعبى الأصيل سوف يظهر فى الفنان من تلقاء ذاته ، طالما كان فنانا صادقا . فذلك الذى توافرت له دراسة وخبرة عميقة بالأساليب الموسيقية الصحيحة ، لن يردد ألحان الغرب ، بل سيتأثر حتيا بالطابع المحلى الذى يحيط به ، ويصوغ ألحانه فى قالب يفهمه الجميع ، ويتذوقونه بعمق . وللفنان ، اذا شاء ، أن يقوم بدراسة شاملة للألحان الشعبية ، فان دراسة كهذه تفيده كثيرا، على شرط أن يكون حذرا - كما قلنا - فى تقبله للمادة التى تقدمها اليه هذه الألحان ، وأن يدرك طبيعة الظروف التى خلقت فيها ، ويدرسها بمنهج قهدى فاحص .

وبعد هذه الايضاحات ، أخص الخطوط العامة للخطوات التى ينبغي اتباعها من أجل بعث فن موسيقى سليم فى بلادنا ، والبرنامج الذى أعتقد أن السير بمقتضاه يكفل لنا مكانة بين الأمم التى تفوقت فى هذا المضمار :

أولا - ينبغي أن ننظر الى الموسيقى على أنها فن يبنى على أسس علمية تقتضى دراسة طويلة شاقة • وعلى الرغم من أن الوقت الذى كان الفن يعد فيه خلقا تلقائيا ، أو ارتجاليا ، قد انقضى منذ عهد بعيد ، فانا لم نعرف حتى اليوم بهذه الحقيقة فى مجال الموسيقى ، ولا زال أمر هذا الفن فى أيدي أشخاص ذوى خبرة موسيقية ارتجالية الى حد بعيد •

ثانيا - اذا اعترفنا بالمبدأ العام السابق ، وجب علينا أن نضع الأسس التى تكفل تحقيق شرط العلم والدراسة ، ولنبدأ يجب أن تتجه الى تكوين جيل جديد ، يبنى فيه على أسس • إن تقول ان الجيل الموسيقى الحالى ميئوس منه تماما ، وأن العناية علمية صحيحة ، ويعتمد على المران الشاق ، والدراسة المثابرة لا على الارتجال أو الاجتهاد الشخصى وحده • ومن أجل تكوين جيل كهذا ، ينبغي أن تنشأ معاهد موسيقية راقية ، تستقبل الناشئين منذ المراحل الأولى من عمرهم ، وتدرج بهم حتى يكمل اعدادهم • ولا بد أن نستقدم للتدريس فى هذه المعاهد أساتذة من الأجانب ، اذ ليس فى بلادنا حتى الآن مواطنون يصلحون لاعداد موسيقيين فى المستوى العالمى ، سواء أكان ذلك فى ميدان التأليف أم فى ميدان الأداء • وليست الاستعانة بخبرة الغير ، والاعتراف بأسبقيتهم فى هذا الميدان بالأمر المخجل : فنحن نستقدم الخبراء الأجانب فى ميدان الذرة أو نبعث بمواطنينا الى الخارج لتعلم أسرارها - وت خلفنا فى

ميدان الموسيقى يفوق بكثير تخلفنا في ميدان العلوم الذرية ،
وليس لنا أن نخشى من أن تفقد موسيقانا طابعها المحلى
أو القومى اذا استعنا بغير مواطنينا ، اذ أن هؤلاء لن يلقنونا
سوى المواد والأدوات التى نستعين بها فى التأليف ، واللغة
التي نستطيع أن نصوغ بها ما شئنا من الأفكار . ولا جدال
فى أن مجرد انتماء الفنان الى بيئة معينة ، ترتبط بها مشاعره
وأفراحه وآلامه ، سيصنع اتجاhe الفن بصبغتها حتما .

ثالثا - لا يكفى أن نعمل على اعداد المؤلفين الموسيقيين ،
والعازفين أو المغنين ، اعداد علميا صحيحا ، بل ينبغى أن نعد
المستمع لكى يتقبل هذا الفن الصحيح ، ويعمل على تشجيعه .
ولهذا وسائل عدة : فينبغى أن تدخل الموسيقى كل بيت ، عن
طريق الاذاعة ، وعن طريق توفير التسجيلات للجميع .
أما الاذاعة فلا أتردد فى القول انها قصرت فى هذا المجال ،
ولم تعمل على ترقية أذواق المستمعين ، وتعللت فى ذلك تارة
بترديد فكرة الطابع القومى - وهى فكرة أوضحنا مدى
بطلانها من قبل - وتارة بالقول أن المستوى الثقافى لأغلبية
السامعين يمنعهم من تذوق هذه الموسيقى ، وكأنه ليس من
صميم مهمتها ، وأساس رسالتها ، أن تعمل على رفع هذا
المستوى باتباع مناهج دقيقة مدروسة ! وأما مسألة توفير
التسجيلات للجميع ، فمن المؤسف أن ما يفرض عليها من
الرسوم - الجمركية - يجعل الحصول عليها أمرا لا يقدر عليه

الا المترفون وحدهم ، اذ تعد هذه التسجيلات من أدوات « الترف » ، مع أنها فى الحق من صميم الثقافة التى ينبغى أن نحرص على انتشارها بين أفراد الشعب تماما كما نحرص على انتشار الكتب . وليس أضر بقضية الموسيقى من تلك العقلية التى تعد تكوين المكتبات الموسيقية ترفا ينبغى أن يقتصر على الأغنياء . فاذا أمكن إزالة هذه الحواجز التى تحول دون تذوق فئات الشعب على اختلافها لهذا الفن الرفيع ، فعندئذ سيفتح أمامنا عالم جديد ، ونمارس تجربة فنية لم نعرفها من قبل على الإطلاق ، ونستمع بمشاعر وأفكار لم يثرها فن فينا من قبل أى فن آخر .



ولكن كل هذه الوسائل ليست فى نظرى حاسمة ، بل ان هناك وسيلة أخرى لانهاض هذا الفن ، وكل فن آخر ، بدونها لا تفيد الدراسة ، ولا العلم ، ولا الخبرة . فالموسيقى ، ككل فن آخر ، مرتبطة بحياة الناس الواقعية أوثق الارتباط . وطالما كانت هذه الحياة يسودها الخمول ، واليأس ، والاحساس بالظلم ، فمن العبث أن نتظر نهضة حقيقية فى مجال الفن . ولو لم يكن للناس فى حياتهم هدف ، وأمل فى مستقبل مشرق ، فلن ينهض بينهم فن سليم ، اذ لن يوجد الشئ الذى يعبر عنه ذلك الفن . ونهضتنا الموسيقية مرتبطة بنهضتنا الاجتماعية . ارتباطا وثيقا . ففى اليوم الذى يحس فيه كل فرد

بكيانه ، وبأن الحياة بدأت تقبل عليه ، ويشعر في أعماق نفسه
بأن له في هذه الحياة هدفا يسعى مع أقرانه الى تحقيقه — في هذا
اليوم وحده (وكل الدلائل تدل على أنه قريب) يحق لنا أن
نتظر نهضة موسيقية وفنية صحيحة . وعندئذ يكون لهذه
الخطوة التي أوضحنا خطوطها العامة جدواها : اذ أنها تمهدنا
بالوسائل والأدوات ، بينما تمهدنا أحاسيسنا الانسانية بأسمى
المعاني والأفكار .

الكتاب التالي
سيكولوجية المرأة

تأليف
الدكتور زكريا إبراهيم

التعبير الموسيقى

هذا هو الكتاب الثانى من مجموعة الثقافة السيكولوجية . وهو كتاب ثقافى بحق تمتاز فيه خبرة المؤلف الموسيقية ، ودراسته الفلسفية ، فضلا عن اهتماماته السيكولوجية . فهو يحدثنا عن طبيعة الفن الموسيقى ويقارن بينه وبين غيره من الفنون الجميلة ، ويتحدث عن الموسيقى من حيث هى لغة وتعبير عن الفكر والوجدان فى آن واحد .

على أن الكتاب لا يعنى بالانتاج الموسيقى وحده ، بل وبالتذوق الموسيقى فهو يعتبر الاستماع الى الموسيقى فن قائم بذاته ، وعمل ايجابى بكل معانى الكلمة ، عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية ، ويقتضى بجانب التذوق الوجدانى تفكيرا .. وتحليلا .. ومقارنة .

ويتناول المؤلف بالتحليل السيكولوجى والاجتماعى خصائص التعبير فى الموسيقى الشرقية . ويكشف عن الدلالة النفسية للموسيقى الشرقية ، ويبين العلاقة بينها وبين القومية المصرية ، ومدى تأثرها بالاضطهاد الطويل الذى عاناه الشعب المصرى .

وتسود الكتاب روح تفاؤلية تتبدى فى محاولة المؤلف وضع الأسس التى يراها كفيلة بتحرير التعبير الموسيقى فى الشرق من ضيق الأفق ، وتحقيق استقلاله الذاتى ، وربطه بتيار الحياة الصاعدة نحو الحرية والعالمية

الثمن : ١٢ قرشا

دار مصر
٢٧ (١) ع

Bibliotheca Alexandrina



0427476